การสร้างสรรค์บทเพลงชุด วิวัฒน์เพลงโคราช

นายณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

THE MUSICAL CREATION OF THE EVOLUTION OF PLENG KORAT

Mr. Natthaphong Kaewsuwan

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2018

Copyright of Chulalongkorn University

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสร้างสรรค์บทเพลงชุด วิวัฒน์เพลงโคราช
โดย	นายณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ : การสร้างสรรค์บทเพลงชุด วิวัฒน์เพลงโคราช.
(THE MUSICAL CREATION OF THE EVOLUTION OF PLENG KORAT) อ.ที่ปรึกษาหลัก:
รศ. ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

การสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราชใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลเอกสารทางวิชาการและลงภาคสนามในจังหวัดนครราชสีมา เพื่อศึกษาเรื่องมูลบทที่เกี่ยวของกับเพลงโคราช และสร้างองค์ความรู้เรื่องระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย ชื่อเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช โดยสะท้อนภาพองค์ความรู้และวิวัฒนาการเพลงโคราช

ขั้นแรกของการประพันธ์คือ การกำหนดโครงสร้างลูกตกจากทำนองต้นรากผสมผสานแนวคิดของแต่ละเพลง ขั้นที่สองคือ การตกแต่งทำนองด้วยวิธีการเปลี่ยนกลุ่มเสียง สำนวนล้อ ขัด เหลื่อม สำเนียงไทย ลาว เขมร ฝรั่ง สังคีตลักษณ์แบบทางเปลี่ยน แบบซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย สำนวนบังคับทางและกึ่งบังคับทาง ทางกรอและทางเก็บ โดยบูรณาการกับแนวคิดจากผลการวิจัย ได้แก่ คำคู่ การซ้ำคำ ซ้ำวรรค ร้อยเนื้อทำนองเดียว สัมผัสโคลงกลอน ความเรียบง่ายแบบพื้นบ้าน จังหวะสามช่า ความสง่างาม ความนอบน้อม สำเนียงเพลงโคราชสูง ๆ ต่ำ ๆ จังหวะอิสระและตายตัว ความแปลกใหม่ ทันสมัย สนุกสนาน ความเป็นไทยโคราชและดนตรีลูกทุ่ง

รูปแบบการบรรเลงประกอบด้วย 2 ช่วงคือ ช่วงเกริ่นนำ ได้แก่ เพลงเชิญชวน สะท้อนภาพการละเล่นพื้นบ้าน เพลงศรัทธาครู สะท้อนภาพเนื้อหาการบูชาครู เพลงรู้ถามตอบ สะท้อนภาพทำนองโอ่ และช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ ได้แก่ เพลงคารมกลอน สะท้อนภาพกลอนเพลงก้อม เพลงทำนองฉันท์ สะท้อนภาพฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราช เพลงกราบย่าโม สะท้อนภาพความเชื่อผ่านกลอนเพลงแก้บน เพลงแปรสังคม สะท้อนภาพกลอนโคราชผสมผสานดนตรีลูกทุ่งตามบริบททางสังคม เพลงชนนิยม สะท้อนภาพกลอนทั่วไปผสมผสานดนตรีลูกทุ่งเพื่อส่งเสริมค่านิยมการฟัง และเพลง นวัตสมัย สะท้อนภาพเพลงลูกทุ่งสำเนียงโคราชในยุคแห่งนวัตกรรม ทั้งนี้ช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ใช้ทำนองเชื่อมดั้งเดิมและทำนองเชื่อมประยุกต์เป็นทำนองเชื่อมระหว่างเพลง สำหรับหน้าทับกำหนดใช้หน้าทับลาว หน้าทับโทนโคราชดั้งเดิมแบบสั้นและแบบยาว หน้าทับที่สร้างสรรค์ใหม่ 7 หน้าทับ ได้แก่ หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช หน้าทับคารมกลอน หน้าทับทำนองฉันท์ หน้าทับกราบย่าโม หน้าทับแปรสังคม หน้าทับชนนิยม และหน้าทับนวัตสมัย โดยจังหวะฉิ่ง กำหนดใช้อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว ยกเว้นเพลงกราบย่าโมกำหนดใช้จังหวะลอย หน้าทับและจังหวะฉิ่งนำมาใช้เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ด้านอรรถรสและการสื่อความของทำนองเพลง

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา 2561 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

5986853435 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORD: MUSICAL CREATION MUSIC SUITE EVOLUTION OF PLENG KORAT
NATTHAPHONG KAEWSUWAN: THE MUSICAL CREATION OF THE EVOLUTION OF PLENG KORAT.
ADVISOR: ASSOC. PROF. KUMKOM PORNPRASIT, D.LIT.

This dissertation entitled The Musical Creation of The Evolution of Pleng Korat, conducted by the qualitative research methods accompanied with a fieldwork in Nakhon Ratchasima province aims to study the background of Pleng Korat and create the regulations of Pleng Korat's singing for a Thai traditional suite songs composition by reflecting the knowledge and Pleng Korat's Evolution. Firstly, design the song structure by using the important sound "Luk Tok" of the original songs combined with each of background idea. Secondly, decorate the melodies with the Thai traditional composition methods. The technics were combined with the Pleng Korat's study results such as: the paired words, repeated words, repeated sentences, the single melody, the rhyme, the homeliness of folk, 3 cha rhythmic pattern, the magnificent, humility, the high and low pitch, the independence and fixity, the strange, the modernity, fun, Korat-Thainess, and country music.

The composition was played in two different parts, the first part is the introduction consists of 1) Pleng ChernChuan represents the folk play, 2) Pleng SattaKru represents the paying homage to the teacher, and 3) Pleng RuTamTob represents the Oh melody. The second part, the evolution of Pleng Korat consists of 1) Pleng KaromKlon represents of PlengKlon PlengKom, 2) Pleng TumNongChun represents the poetry in Plng Korat, 3) Pleng KrabYaMo represents the belief through the poetry, 4) Pleng KrabYaMo represents the belief of YaMo, 5) Pleng PraeSungKom represent Korat poetry which combined the country music, 6) Pleng ChonNiYom represents the regular poetry which combined the country music to improve the popularity, and 7) Pleng NiwatSamai represents the country music with Korat dialect in the innovation age, for the second part uses the connection melodies both of the original and applied ones. The cymbals and drums, two kinds of rhythmic patterns were arranged to complete performing the pieces. Natub Lao was used for the drum rhythmic pattern instead of the original NatubTone Korat, the new seven drum rhythmic patterns were created consist of Natub Wiwat Pleng Korat, Natub KaromKlon, Natub TumnongChun, Natub KrabYaMo, Natub PraeSungKom, Natub ChonNiYom, and Natub NiwatSamai. The 2nd variation and 1st variation were used as Ching rhythmic patterns except for Pleng KrabYaMo which is tempo-free.

Field of Study:	Fine and Applied Arts	Student's Signature .....
Academic Year:	2018	Advisor's Signature .....

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

กิตติกรรมประกาศ

ขอน้อมบูชาเทพสังคีตาจารย์และเหล่าครูบาอาจารย์ด้วยเศียรเกล้า ผู้ซึ่งได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาการดนตรีไทย ขอบพระคุณครูอาจารย์ทางดนตรีไทยที่ได้ประสิทธิ์ประสาทสร้างสรรค์องค์ความรู้ อันเต็มเปี่ยมไปด้วยความงาม ความดีและความจริง เป็นสรรพวิชาที่ทรงคุณค่าต่อผู้สนใจวิชาการดนตรีไทย ทำให้ได้ศึกษาเพื่อประดับเป็นความรู้ต่อตัวบุคคล และต่อยอดความรู้ในวงวิชาการ

กราบขอบพระคุณ พ่อกำปั่น บ้านแท่น และ แม่กาเหว่า โชคชัย ครูผู้อนุเคราะห์ถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องระเบียบวิธีการร้องและคุณค่าความสำคัญเชิงลึกเกี่ยวกับเพลงโคราชให้แก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด สามารถนำไปใช้ประกอบการคิดวิเคราะห์และสังเคราะห์ จนงานวิจัยแล้วเสร็จโดยสมบูรณ์

กราบขอบพระคุณ ครูบุญสม สังข์สุข นายกสมาคมเพลงโคราชสมัยปัจจุบัน ที่อนุเคราะห์ข้อมูลเพลงโคราชตั้งแต่ครั้งที่ผู้วิจัยเริ่มค้นคว้าหัวข้อวิทยานิพนธ์ และกราบขอบพระคุณครูสุรนิตย์ ประสิทธิ์ หมอโทนโคราช ที่ให้ความช่วยเหลือและแนะนำข้อมูลวงดนตรีโคราช วงโทนโคราชและการตีโทน ทำให้ผู้วิจัยเกิดจินตนาภาพและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานได้กว้างขวางมากขึ้น

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ อาจารย์ผู้มีความเมตตาและกรุณาให้คำปรึกษาตลอดการดำเนินงานวิจัย ตรวจทานความถูกต้องอย่างสม่ำเสมอ ชี้แนะแนวทางในการพัฒนางานวิจัยได้อย่างดีเยี่ยม ส่งผลให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เกิดความสมบูรณ์และสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

กราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ คณบดีและประธานกรรมการสอบ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ กรรมการสอบ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน และรองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย ท่านอาจารย์ที่ได้เมตตาให้คำแนะนำที่ดียิ่งมาโดยตลอด สามารถนำมาพัฒนางานวิทยานิพนธ์ให้เกิดผลสัมฤทธิ์ที่มีคุณภาพ

กราบขอบพระคุณพ่อ แม่ เบลว และป่อม ครอบครัวอันเป็นที่รัก ที่ให้การสนับสนุนทุนการศึกษาและคอยให้กำลังใจผู้วิจัยตั้งแต่เริ่มต้นจนสำเร็จปริญญา

ขอบพระคุณทางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒที่อนุมัติเห็นชอบมอบทุนพัฒนาบุคลากรเพื่อการศึกษาต่อ และขอบพระคุณท่านผู้อำนวยการ ท่านรองผู้อำนวยการ และหัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน ที่เมตตาและอนุเคราะห์เรื่องเวลา ทำให้ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาและวิจัยได้อย่างเต็มกำลังความสามารถจนแล้วเสร็จสมบูรณ์

ขอขอบคุณนายบรรพต โปทา และน้อง ๆ นิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้ความช่วยเหลือด้านการแสดงผลงาน เสียสละเวลาในการซ้อมและการแสดงจริงจนแล้วเสร็จอย่างเป็นที่น่าประทับใจ

ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฌ

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 5

1.3 วิธีดำเนินงานวิจัย 5

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 7

1.5 นิยามศัพท์ 7

1.6 กรอบแนวคิดและทฤษฎีในการดำเนินงานวิจัย 9

บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎีและมูลบทที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 10

2.1 แนวคิดและทฤษฎี 11

2.1.1 แนวคิดด้านวัฒนธรรม 11

2.1.2 แนวคิดด้านภูมิปัญญาไทย 14

2.1.3 แนวคิดด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน 17

2.1.4 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ 24

2.1.5 ประวัติที่มาของเพลงพื้นบ้าน 27

2.1.5.1 ความหมายและที่มา 27

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.1.5.2 ประเภทของเพลงพื้นบ้าน 33
2.1.5.3 ลักษณะเฉพาะของเพลงพื้นบ้าน 37
2.1.6 ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย 47
2.1.6.1 องค์ประกอบดนตรี 48
2.1.6.2 ความหมายของดนตรี 54
2.1.6.3 ประเภทของเพลงไทย 57
2.1.6.4 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีไทย 61
2.1.7 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย 70
2.1.8 ทฤษฎีการผสมวงดนตรีไทย 81
2.2 บริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงโคราช 94
2.2.1 สังคมและวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา 94
2.2.1.1 ชื่อจังหวัดนครราชสีมา 94
2.2.1.2 สภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรม 99
2.2.1.3 กลุ่มชาติพันธุ์ 104
2.2.1.4 สำเนียงภาษา 110
2.2.2 ศิลปะการแสดงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา 120
2.2.2.1 วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน 120
2.2.2.2 การละเล่นพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา 130
2.2.2.3 เพลงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา 132
2.2.2.4 ดนตรีพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา 138
2.2.3 ความเป็นมาการแสดงเพลงโคราช 148
2.2.3.1 ความหมาย 148
2.2.3.2 ภูมิหลัง 155
2.2.3.3 วิวัฒนาการ 165

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.2.3.3.1 ด้านสถานสภาพการดำรงอยู่ 167
2.2.3.3.2 ด้านการพัฒนารูปแบบการแสดง 190
2.2.4 ลักษณะการแสดงเพลงโคราช 208
2.2.4.1 ลักษณะและฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราช 208
2.2.4.2 องค์ประกอบกลอนเพลงโคราช 231
2.2.4.3 โครงสร้างทำนองเพลงโคราช 239
2.2.4.4 รูปแบบและโอกาสที่ใช้ในการแสดง 242
2.2.4.5 ขั้นตอนการแสดง 254
2.2.4.6 การแต่งกายและการร่ายรำ 261
2.2.4.7 ความเชื่อที่เกี่ยวกับเพลงโคราช 264
2.2.4.8 ศิลปินที่มีชื่อเสียง 268
2.2.5 ประวัติครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น 274
2.2.5.1 ประวัติชีวิต 276
2.2.5.2 ประวัติครอบครัว 277
2.2.5.3 ประวัติการศึกษา 277
2.2.5.4 ประวัติการศึกษาเพลงโคราช 278
2.2.5.5 ประวัติการเข้าสู่วงการเพลงโคราช 279
2.2.5.6 บทบาทครูกำปั่น ข่อยนอก ที่มีต่อสังคมจังหวัดนครราชสีมา 279
2.2.5.6.1 วิทยากรเพลงโคราช 279
2.2.5.6.2 นักวิทยุชุมชนคนโคราช 280
2.2.5.6.3 นักวิทยากรสาธารณสุข 280
2.2.5.6.4 ผู้นำการรณรงค์เลือกตั้ง 280
2.2.5.6.5 ด้านงานวิชาการ 280
2.2.5.6.6 ด้านงานสร้างสรรค์ 281

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.2.5.6.7 ด้านความเป็นครู 283
2.2.5.7 ความภาคภูมิใจที่สุดในชีวิต 284
2.2.5.8 รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับ 286
2.2.5.9 ทัศนคติ วิสัยทัศน์และแนวคิดปรัชญาในการดำรงชีวิต 293
2.2.6 บทสรุป 294
2.2.6.1 สังคมและวัฒนธรรมนครราชสีมา 294
2.2.6.2 ศิลปะการแสดงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา 297
2.2.6.3 ความเป็นมาการแสดงเพลงโคราช 301
2.2.6.4 ลักษณะการแสดเพลงโคราช 312
2.2.6.5 หมอเพลงโคราช 324
บทที่ 3 ระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช กรณีศึกษาครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น 327
3.1 ระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิม 328
3.1.1 องค์ประกอบฉันทลักษณ์ 331
3.1.1.1 องค์ประกอบเพลงโคราช 331
3.1.1.2 โครงสร้างฉันทลักษณ์ 344
3.1.1.3 ตัวอย่างบทประพันธ์ 350
3.1.2 ทำนอง 355
3.1.2.1 ทำนองโอ่ 357
3.1.2.2 ทำนองกลอน 357
3.1.2.3 ทำนองสร้อย 363
3.1.3 จังหวะ 366
3.1.3.3 ช่วงทำนองโอ่ 367
3.1.3.2 ช่วงทำนองกลอนเพลง 367
3.1.3.3 ช่วงทำนองสร้อย 368

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3.1.4 องค์ประกอบการแสดง 370
3.1.4.1 หมอเพลง 370
3.1.4.2 ผู้ฟัง 371
3.1.4.3 บทร้อง 372
3.1.4.4 ทำนอง 373
3.1.4.5 จังหวะ 373
3.1.4.6 ท่ารำ 373
3.1.4.7 การแต่งกาย 375
3.1.4.8 สถานที่ 376
3.1.4.9 แสง เสียง เครื่องดนตรี 379
3.1.4.10 โอกาสที่ใช้ในการแสดง 381
3.1.4.11 ขั้นตอนการแสดงเพลงโคราช 382
3.1.4.12 ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับเพลงโคราช 383
3.2 ระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบประยุกต์ 385
3.2.1 องค์ประกอบฉันทลักษณ์ 388
3.2.1.1 องค์ประกอบเพลงโคราช 388
3.2.1.2 โครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราช 394
3.2.1.3 ตัวอย่างบทประพันธ์ 403
3.2.2 ทำนอง 410
3.2.2.1 ทำนองโอ่ 411
3.2.2.2 ทำนองกลอน 412
3.2.2.3 ทำนองสร้อย 426
3.2.2.4 ทำนองเอื้อน 429
3.2.3 จังหวะ 430

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3.2.3.1 ช่วงทำนองโอ่ 430
3.2.3.2 ช่วงทำนองกลอนเพลง 431
3.2.3.3 ช่วงทำนองสร้อย 434
3.2.3.4 ช่วงทำนองเอื้อน 436
3.2.4 องค์ประกอบการแสดง 438
3.2.4.1 หมอเพลง 438
3.2.4.2 ผู้ฟัง 439
3.2.4.3 บทร้อง 439
3.2.4.4 ทำนอง 440
3.2.4.5 จังหวะ 440
3.2.4.6 ท่ารำ 440
3.2.4.7 การแต่งกาย 441
3.2.4.8 สถานที่ 442
3.2.4.9 แสง เสียง เครื่องดนตรี 443
3.2.4.10 โอกาสที่ใช้ในการแสดง 444
3.2.4.11 ขั้นตอนการแสดงเพลงโคราช 444
3.2.4.12 ความเชื่อกับเพลงโคราช 445
3.3 บทสรุป 445
3.3.1 องค์ประกอบฉันทลักษณ์ 446
3.3.1.1 ด้านองค์ประกอบเพลง 446
3.3.1.2 โครงสร้างฉันทลักษณ์ 450
3.3.2 ทำนอง 451
3.3.2.1 ทำนองโอ่ 451
3.3.2.2 ทำนองกลอน 451

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3.3.2.2.1 ความแตกต่างของทำนอง 452
3.3.2.2.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง 452
3.3.2.3 ทำนองสร้อย 460
3.3.2.3.1 ความหลากหลายของกลุ่มเสียง 460
3.3.2.3.2 ความหลากหลายของวิธีการร้อง 460
3.3.2.3.3 รูปแบบทำนองสร้อย 460
3.3.2.4 ทำนองเอื้อน 464
3.3.3 จังหวะ 464
3.3.4 องค์ประกอบการแสดง 466
3.3.4.1 หมอเพลงโคราช 466
3.3.4.2 ผู้ฟัง 466
3.3.4.3 บทร้อง 467
3.3.4.4 ทำนอง 467
3.3.4.5 จังหวะ 467
3.3.4.6 การร่ายรำ 468
3.3.4.7 การแต่งกาย 468
3.3.4.8 สถานที่ 468
3.3.4.9 แสง เสียง เครื่องดนตรี 469
3.3.4.10 โอกาสที่ใช้ในการแสดง 469
3.3.4.11 ขั้นตอนการแสดง 469
3.3.4.12 ความเชื่อกับเพลงโคราช 470
บทที่ 4 การสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช 471
4.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ 472
4.1.1 การประพันธ์บทร้อง 472

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

4.1.2 การประพันธ์ทำนอง หน้าทับและจังหวะ 473
4.1.2.1 ทำนอง 473
4.1.2.2 หน้าทับและจังหวะ 476
4.1.3 รูปแบบการผสมวง 477
4.1.4 รูปแบบการบรรเลง 482
4.1.5 แนวทางการประพันธ์จากผลการวิจัย 484
4.2 รายละเอียดการประพันธ์และการผสมวง 489
4.2.1 เพลงเชิญชวน 490
4.2.1.1 หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช 490
4.2.1.2 ทำนองเพลงเชิญชวน 498
4.2.2 เพลงศรัทธาครู 504
4.2.3 เพลงรู้ถามตอบ 510
4.2.3.1 ทำนองเพลงรู้ถามตอบ 510
4.2.3.2 บทร้องเพลงรู้ถามตอบ 517
4.2.4 เพลงคารมกลอน 518
4.2.5 เพลงทำนองฉันท์ 523
4.2.5.1 ทำนองเพลงทำนองฉันท์ 524
4.2.5.2 ทำนองเชื่อมดั้งเดิม 531
4.2.6 เพลงกราบย่าโม 533
4.2.6.1 ทำนองเพลงกราบย่าโม 534
4.2.6.2 ทำนองเชื่อมดั้งเดิม 540
4.2.7 เพลงแปรสังคม 541
4.2.7.1 ทำนองเพลงแปรสังคม 541
4.2.7.2 ทำนองเชื่อมประยุกต์ 550

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4.2.8 เพลงชนนิยม 553
4.2.8.1 ทำนองเพลงชนนิยม 554
4.2.8.2 ทำนองเชื่อมประยุกต์ 570
4.2.9 เพลงนวัตสมัย 570
4.3 โน้ตเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช (ภายหลังการปรับแต่ง) 592
4.4 การจัดการแสดงผลงานทางดุริยางคศิลป์ 601
4.4.1 การบริหารจัดการก่อนการแสดง 601
4.4.2 การบริหารจัดการในวันแสดงจริง 608
4.4.3 การบริหารจัดการหลังการแสดง 614
4.5 บทสรุป 615
4.5.1 ช่วงเกริ่นนำ 615
4.5.2 ช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ 615
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 618
5.1 สรุปผลการวิจัย 618
5.2 อภิปรายผลการวิจัย 620
5.3 ข้อเสนอแนะ 621
บรรณานุกรม 623
ภาคผนวก 633
ประวัติผู้เขียน 684

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ความสัมพันธ์ของระบบเสียงและทาง 54
ตารางที่ 2 ความสัมพันธ์ระหว่างลักษณะทางกายภาพ เสียง และวิธีการดำเนินทำนอง 87
ตารางที่ 3 หน้าที่เครื่องในวงดนตรีไทย..... 92
ตารางที่ 4 สีสันของเสียงและคุณสมบัติการบรรเลงของเครื่องดนตรีไทย 92
ตารางที่ 5 พัฒนาการเพลงโคราช ตั้งแต่ พ.ศ. 2456 ถึงปัจจุบัน..... 206
ตารางที่ 6 ความสัมพันธ์ด้านการเล่นสัมผัสตามโครงสร้างกลอนเพลงโคราชดั้งเดิม 232
ตารางที่ 7 ความสัมพันธ์ด้านเนื้อหากับโครงสร้างกลอนเพลงโคราชดั้งเดิม..... 241
ตารางที่ 8 สัญลักษณ์แทนคำอธิบายฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม..... 349
ตารางที่ 9 สัญลักษณ์แทนคำอธิบายเพลงโคราชแบบประยุกต์ 399
ตารางที่ 10 ลักษณะจังหวะสามัญเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ 437
ตารางที่ 11 แนวทางการสร้างสรรค์ทำนองตามแนวคิดวิวัฒนาการเพลงโคราช..... 486

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดและทฤษฎีในการดำเนินงานวิจัย 9
ภาพที่ 2 กระบวนการทฤษฎีและปฏิบัติทางดุริยางคศิลป์ไทย 70
ภาพที่ 3 การตีปิดมือเสียงป๊ะ และเปิดมือเสียงโท่น โดยครูบุญสม สังข์สุข 146
ภาพที่ 4 ห้องบันทึกเสียงสมาคมเพลงโคราช โดยครูบุญสม สังข์สุข 147
ภาพที่ 5 ความสัมพันธ์ระหว่างคำภายในหนึ่งบาทของกลอนเพลงก้อม 210
ภาพที่ 6 โครงสร้างกลอนเพลงโคราชแบบ 3 ท่อน 211
ภาพที่ 7 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงขัดอัน 212
ภาพที่ 8 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงขัดอัน 213
ภาพที่ 9 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม แบบบทละ 1 บาท 213
ภาพที่ 10 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม แบบบทละ 1 บาท 214
ภาพที่ 11 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม แบบบทละ 2 บาท 214
ภาพที่ 12 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม แบบบทละ 2 บาท 215
ภาพที่ 13 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลัก แบบบทละ 3 บาท 215
ภาพที่ 14 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลัก 216
ภาพที่ 15 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลัก แบบบทละ 5 บาท 217
ภาพที่ 16 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลัก แบบบทละ 5 บาท 217
ภาพที่ 17 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงจังหวะรำ แบบบทละ 6 บาท 219
ภาพที่ 18 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลัก แบบบทละ 6 บาท 219
ภาพที่ 19 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงสมัยปัจจุบัน แบบบทละ 8 บาท 221
ภาพที่ 20 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลัก แบบบทละ 8 บาท 221
ภาพที่ 21 ฉันทลักษณ์เพลงโคราช (เพลงคู่หก) ตามคำอธิบายของ ถาวร สุบงกช และคณะ 223

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 22 ความสัมพันธ์ฉันทลักษณ์เพลงโคราช คำคู่และการสัมผัส 226
ภาพที่ 23 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมตามแนวคิดทฤษฎี 4 ช่อง โดยบุญสม สังข์สุข 227
ภาพที่ 24 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดย บุญสม สังข์สุข 228
ภาพที่ 25 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชดั้งเดิม 228
ภาพที่ 26 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชซิ่งที่มีต้นรากจากกลอนเพลงก้อม 229
ภาพที่ 27 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชซิ่งที่มีต้นรากจากเพลงโคราชดั้งเดิม 230
ภาพที่ 28 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชต้นรากกลอนสุภาพผสมผสานเพลงโคราชดั้งเดิม 230
ภาพที่ 29 ครูใหญ่ วิเศษพลกรัง 272
ภาพที่ 30 ครูกำปั่น ข่อยนอก และภรรยา (ครูกาเหว่า โชคชัย) 276
ภาพที่ 31 สถานที่อยู่อาศัยและที่ทำการคณะกำปั่น บ้านแท่น 328
ภาพที่ 32 การสัมภาษณ์ครูกำปั่น ข่อยนอก เมื่อวันที่ 26 ธันวาคม พ.ศ. 2560 329
ภาพที่ 33 การสัมภาษณ์ครูกำปั่น ข่อยนอก เมื่อวันที่ 9 ตุลาคม พ.ศ. 2561 330
ภาพที่ 34 การสัมภาษณ์ครูบุญสม สังข์สุข นายกสมาคมเพลงโคราช 330
ภาพที่ 35 ผู้วิจัยเข้าร่วมอบรมการประพันธ์เพลงโคราช เมื่อวันที่ 6 มีนาคม พ.ศ. 2561 336
ภาพที่ 36 ผู้วิจัยเข้าร่วมอบรมการประพันธ์เพลงโคราช เมื่อวันที่ 7 มีนาคม พ.ศ. 2561 336
ภาพที่ 37 การร้องโอ่ 341
ภาพที่ 38 ท่าทางการโอ่ของผู้เข้าร่วมอบรมการประพันธ์เพลงโคราช 341
ภาพที่ 39 โครงสร้างฉันทลักษณ์ตามแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอก 347
ภาพที่ 40 ความสัมพันธ์ฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมตามแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอก 348
ภาพที่ 41 หมอเพลงโคราชแบบดั้งเดิมในปัจจุบัน 371
ภาพที่ 42 ท่ารำ ท่าปลาไหลพันพวง 374
ภาพที่ 43 ท่ารำ ท่าประจัญบาน (ซ้าย) และท่าช้างเทียมแม่ (ขวา) 374
ภาพที่ 44 ท่ารำ ท่าย่อง (ซ้าย) และท่าจ๊ก (ขวา) 375
ภาพที่ 45 ลักษณะการแต่งกายหมอเพลงโคราชแบบดั้งเดิมในปัจจุบัน 375

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 46 อุปกรณ์ที่ใช้ระหว่างการร้องเพลงในอดีต 376
ภาพที่ 47 อุปกรณ์ที่ใช้ระหว่างการร้องเพลงในอดีต 376
ภาพที่ 48 ลักษณะการจำลองเวทีในอดีต 377
ภาพที่ 49 ลักษณะเวทีในปัจจุบัน ณ วัดศาลาลอย 378
ภาพที่ 50 ลักษณะเวทีในปัจจุบัน ณ อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี 378
ภาพที่ 51 ลักษณะเวทีในอดีต (ซ้าย) สู่ปัจจุบัน (ขวา) 379
ภาพที่ 52 ลักษณะการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมของครูกำปั่น ข่อยนอก 379
ภาพที่ 53 ลักษณะการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมของครูกำปั่น ข่อยนอก 380
ภาพที่ 54 กิจกรรมเพลงโคราชแบบดั้งเดิม (กลางแจ้ง) เมื่อวันที่ 4 เมษายน พ.ศ. 2559 380
ภาพที่ 55 ท่าครอบครูแสดงความเชื่อระหว่างครูกับศิษย์ 384
ภาพที่ 56 ท่าทำน้ำมนต์แสดงความเชื่อระหว่างครูกับศิษย์ 384
ภาพที่ 57 ท่าพรมน้ำมนต์แสดงความเชื่อระหว่างครูกับศิษย์ 385
ภาพที่ 58 ความสัมพันธ์ในด้านฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบประยุกต์ 399
ภาพที่ 59 ลักษณะหมอเพลงแบบ 2 คน ในการแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์ 438
ภาพที่ 60 ลักษณะหมอเพลงแบบ 1 คน ในการแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์ 439
ภาพที่ 61 ลักษณะการแสดงประกอบโดยหางเครื่องเพลงโคราชแบบประยุกต์ 441
ภาพที่ 62 ลักษณะการแต่งกายหมอเพลงแบบดั้งเดิมในเพลงแบบประยุกต์ 442
ภาพที่ 63 ลักษณะการแต่งกายหมอเพลงแบบร่วมสมัย 442
ภาพที่ 64 ลักษณะเวทีการแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์ โดยคณะกำปั่น บ้านแท่น 443
ภาพที่ 65 แสง สี การแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์ 444
ภาพที่ 66 การแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์ คณะกำปั่น บ้านแท่น เมื่อ พ.ศ. 2560 445
ภาพที่ 67 แผนผังวงมโหรีโคราช แบบนั่งเป็นครึ่งวงกลม 480
ภาพที่ 68 แผนผังวงโทนโคราช แบบนั่งเป็นวงกลม 481
ภาพที่ 69 แผนผังวงเครื่องสายผสมโทนโคราช (เครื่องคู่) 481

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 70 รูปแบบการบรรเลงเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช 483
ภาพที่ 71 หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช 490
ภาพที่ 72 การตีเสียงป๊ะ (ปิดมือ) และการตีเสียงโท่น (เปิดมือ) 493
ภาพที่ 73 ลักษณะลูกโทนเสียงเปิง (แหลม) 494
ภาพที่ 74 ลักษณะลูกโทนเสียงทุ้ม (ซ้าย) ลูกโทนเสียงกลาง (ขวา) 494
ภาพที่ 75 ทำนองเพลงเชิญชวน 498
ภาพที่ 76 ทำนองเพลงศรัทธาครู 504
ภาพที่ 77 ทำนองเพลงรู้ถามตอบ 510
ภาพที่ 78 ทำนองเพลงคารมกลอน 518
ภาพที่ 79 ทำนองเพลงทำนองฉันท์ 523
ภาพที่ 80 ทำนองเพลงกราบย่าโม 533
ภาพที่ 81 ทำนองเพลงแปรสังคม 541
ภาพที่ 82 ทำนองชนนิยม 553
ภาพที่ 83 ทำนองเพลงนวัตสมัย 570
ภาพที่ 84 รูปแบบการบรรเลงจังหวะฉิ่ง (หลังการลดรูป) 594
ภาพที่ 85 แผนที่เดินทางไปหอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 602
ภาพที่ 86 ตัวอย่างภายในหอแสดงดนตรี 603
ภาพที่ 87 ตัวอย่างเวที (ภาพมุมสูง) หอแสดงดนตรี 603
ภาพที่ 88 ตัวอย่างลักษณะการกล่าวรายงานในหอแสดงดนตรี 604
ภาพที่ 89 การซ้อมย่อย เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช 604
ภาพที่ 90 การซ้อมย่อย เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช 605
ภาพที่ 91 บัตรเชิญชมการแสดง เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช 605
ภาพที่ 92 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช 606
ภาพที่ 93 ตัวอย่างลักษณะการนำเสนอสื่อ Presentation ประกอบการแสดงดนตรี 607

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 94 การซ้อมใหญ่เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช 607
ภาพที่ 95 การซ้อมใหญ่เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช 608
ภาพที่ 96 ผู้วิจัยกล่าวนำเสนอผลงาน 609
ภาพที่ 97 ผู้วิจัยกล่าวนำเสนอผลงาน 609
ภาพที่ 98 วงเครื่องสายเครื่องคู่ผสมโทนโคราช (วันแสดงผลงาน) 610
ภาพที่ 99 วงเครื่องสายเครื่องคู่ผสมโทนโคราช เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช 610
ภาพที่ 100 สื่อ Presentation เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช 611
ภาพที่ 101 คณะกรรมการสอบผลงานดุษฎีนิพนธ์ 611
ภาพที่ 102 โทนโคราช ขนาด 5 -7 นิ้ว ของที่ระลึก 612
ภาพที่ 103 โต๊ะลงทะเบียน 612
ภาพที่ 104 ป้ายประชาสัมพันธ์ผลงานวิจัย 613
ภาพที่ 105 ภาพจากห้องควบคุมการแสดง 613
ภาพที่ 106 เผยแพร่ทางสื่อสารสนเทศ เมื่อวันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ. 2562 614

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ดนตรีเป็นหนึ่งในทุนวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงพฤติกรรมทางวัฒนธรรม ปรากฏขึ้น ตั้งอยู่และเปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคม ดนตรีและการขับร้องมีลักษณะเฉพาะที่สะท้อนแนวคิดภูมิปัญญา คติ ความเชื่อ ค่านิยม บรรทัดฐาน ภาษา วรรณกรรม วิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น จำแนกเบื้องต้นได้ 2 ลักษณะคือ ดนตรีราชสำนักและดนตรีพื้นบ้าน วัฒนธรรมทางดนตรีจึงมีความสำคัญต่อความมั่นคงของความเป็นชาติ เนื่องจากสามารถสะท้อนความสัมพันธ์ในบริบทของชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ อีกทั้งเชื่อมโยงวิถีชีวิตของคนไทยได้อย่างเด่นชัด โดยดนตรีได้สะท้อนผ่านกิจกรรมทางวัฒนธรรม 2 บทบาทคือ บทบาทด้านพิธีและบทบาทด้านความบันเทิง ในลักษณะการบรรเลงและการขับร้อง 2 รูปแบบคือ รูปแบบของดนตรีพิธีและดนตรีเพื่อความสนุกสนาน ทั้งสองรูปแบบให้คุณประโยชน์ที่ดีงามต่อมนุษย์และสังคม เป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อความแข็งแรงทางวัฒนธรรมของชาติ

เพลงพื้นบ้านไทยเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในรูปแบบกิจกรรมเพื่อความบันเทิงหรือการมหรสพสมโภชตามโอกาสต่าง ๆ ลักษณะวรรณกรรมเป็นเครื่องมือสะท้อนแนวคิดการดำรงชีวิต ความเชื่อ และค่านิยมของคนในท้องถิ่น ผ่านการขับร้องรูปแบบเพลงปฏิพากย์ระหว่างคนสองคนหรือกลุ่มสองกลุ่ม (อมรา กล่ำเจริญ, 2553: 2-3)

เพลงโคราชนับเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Culture) ซึ่งเป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องทางจิตใจ (กระทรวงวัฒนธรรม, 2552: ก) เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านประเภทเพลงร้องแสดงออกซึ่งแบบแผนการดำรงชีวิต คติ ความเชื่อ ภาษา ประเพณี การปฏิบัติสืบทอดกันมา (สำนักวัฒนธรรมกีฬาและการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร, 2557: 4) เพลงโคราชจึงถือเป็นหนึ่งในมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอันเป็นสมบัติล้ำค่าของชาติ ซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์ สั่งสม ปลูกฝัง และสืบทอดในท้องถิ่นจากรุ่นสู่รุ่น (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559: 11)

ลักษณะเฉพาะเพลงโคราชปรากฏผ่านบทร้อง คำร้องและสำเนียงภาษาโคราช การร้องแสดงออกถึงกลวิธีและปฏิภาณไหวพริบในการถามและโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง สอดแทรกความตลกขบขัน บ้างเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับนิทานชาดก และหลักธรรมคำสอน (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559: 54) คำร้องเน้นการใช้สำนวนโวหาร สัมผัสสระ สัมผัสอักษร สัมผัสคำเดี่ยวและคำคู่ หากมีพื้นฐานด้านการฟังสำเนียงภาษาโคราชก็ไม่ยากที่จะเข้าใจเนื้อหา ฉันทลักษณ์ของบทร้องนั้นไม่ตายตัว มีโครงสร้างกระบวนการร้องที่เป็นลักษณะเฉพาะ การร้องเริ่มด้วยการโอ่แล้วเข้าท่อนขึ้น ท่อนกระทู้เดินกลอน ท่อนปรบมือกลางกลอน ท่อนกระทู้ลงและท่อนปลายลง การถ่ายทอดเพลงโคราชใช้วิธี

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

แบบมุขปาฐะ การแต่งกายนิยมใช้ตามแบบพื้นบ้านโคราช ลักษณะการแสดงไม่พบว่ามีการใช้ดนตรีประกอบ ใช้การปรบมือเท่านั้น (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

ภูมิหลังเพลงโคราชพบข้อสันนิษฐานว่าเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของชาวจังหวัดนครราชสีมา เริ่มมีการร้องเล่นกันตั้งแต่สมัยท้าวสุรนารีช่วงปี พ.ศ. 2313 ถึง พ.ศ. 2395 (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 288) บ้างปรากฏเมื่อครั้งที่สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถพระราชชนนีพันปีหลวงทรงเสด็จพระราชดำเนินไปจังหวัดนครราชสีมาเพื่อทรงเปิดถนนจอมสุรางค์ยาตร์ และเสด็จฯ เมืองพิมาย อีกทั้งปรากฏลักษณะการเล่าขานตำนานนายพรานเพชรน้อย ตำนานพระยาเข็มเพชร และตำนานพระสงฆ์ 2 รูป พระโสณะและพระอุตระ (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 288-289)

ความนิยมและบทบาททางสังคมของเพลงโคราชพบว่า ในอดีตเป็นที่นิยมฟังกันเฉพาะในกลุ่มชาวโคราช เกิดขึ้นในรูปแบบงานมหรสพ โดยปัจจุบันพบว่าค่านิยม เนื้อหาและรูปแบบการแสดงเกิดการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง เช่น การแสดงปรับตัวตามโอกาสที่ใช้ เนื้อหาเป็นไปตามความต้องการผู้ฟัง เป็นต้น ในอดีตมีบทบาทเสมือนเครื่องมือในการแพร่ข่าวสารจากชุมชนหนึ่งสู่ชุมชนหนึ่ง หมอเพลงจึงเปรียบเสมือนนักปราชญ์ผู้มากประสบการณ์และความรู้ ต่อมาพัฒนาเป็นเพลงโคราชแก้บนตามคติความเชื่อที่ว่าในสมัยที่ท้าวสุรนารียังมีชีวิตอยู่นั้น ท่านมีความชื่นชอบในเพลงโคราชเป็นอย่างมาก จึงมีผู้หาเพลงโคราชไปเล่นแก้บน ณ บริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี การแสดงเพลงโคราชแก้บนจึงเป็นปัจจัยที่ส่งผลให้อาชีพหมอเพลงโคราชยังคงสามารถประกอบอาชีพอยู่ได้มาจนปัจจุบัน (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2552: 54) จนกระทั่งเข้าสู่ยุคกระแสโลกาภิวัตน์ ยุคแห่งการสร้างสรรค์นวัตกรรม หมอเพลงได้ผนวกความรู้และความคิดสร้างสรรค์ก่อกำเนิดเพลงโคราชรูปแบบใหม่คือ เพลงโคราชประยุกต์หรือโคราชซิ่งอย่างในปัจจุบัน (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

คุณค่าเพลงโคราชภายใต้กรอบแนวคิดของเพลงพื้นบ้านกล่าวได้ว่ามีประโยชน์ทั้งทางตรงและทางอ้อมต่อมนุษย์ในสังคม เปรียบเสมือนสัญลักษณ์ทางสังคมที่สะท้อนระบบความเชื่อ ศาสนาและชนชั้นทางสังคม อัตลักษณ์ตัวตนของท้องถิ่น มรดกภูมิปัญญาที่ทำให้เกิดความสืบเนื่องและความมั่นคงทางวัฒนธรรมท้องถิ่น ช่วยบันทึกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ เกิดเป็นองค์ความรู้ในด้านต่าง ๆ เป็นสื่อพื้นบ้านที่ช่วยให้คนได้รับรู้และเรียนรู้ร่วมกัน เกิดการขัดเกลาจิตใจ สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิต และแนวทางปฏิบัติของคนในพื้นที่นั้น ๆ เป็นเครื่องมือในการประชาสัมพันธ์ข่าวสาร ส่งเสริมความสัมพันธ์และความสามัคคีระหว่างคนในชุมชน เสมือนเครื่องมือในการรักษาบรรทัดฐาน ระเบียบแบบแผนทางสังคม มีส่วนช่วยรักษาสถาบันที่สำคัญทางสังคม สามารถนำมาเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพ สร้างชื่อเสียงให้กับชุมชนและช่วยส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม นอกจากนี้ เพลงพื้นบ้านยังเป็นแรงบันดาลใจให้คนในพื้นที่ได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ผ่านทางดนตรี เกิดเป็นกิจกรรมการร้องเพลงที่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ช่วยสร้างความบันเทิง ส่งผลต่อพัฒนาการทางด้านร่างกายและจิตใจที่ดี (สนอง คลังพระศรี, 2555: 14-16) เพลงพื้นบ้านนับว่าเป็นพื้นฐานทางดนตรีสำหรับการต่อยอดไปสู่การสร้างสรรค์เพลงไทยและเพลงพื้นบ้านประเภทอื่น ๆ ด้วย (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

บุคคลสำคัญในปัจจุบันที่มีส่วนช่วยในการอนุรักษ์ ส่งเสริมและฟื้นฟูเพลงโคราชคือ ครูกำปั่น ข่อยนอก (นิธิวรไพบูลย์) คณะกำปั่น บ้านแท่น ผู้มีบทบาทสำคัญต่อวงการเพลงโคราชทั้งในฐานะศิลปิน ครูและนักพัฒนา เช่น บทบาทวิทยากรทางการศึกษา นักประชาสัมพันธ์ทางสังคมประจำจังหวัด นักวิทยุชุมชน ผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านวิชาการและสื่อการแสดงอย่างต่อเนื่อง หนึ่งในคณะกรรมการผู้ร่วมก่อตั้งสมาคมเพลงโคราช เป็นเจ้าของคณะหมอเพลงโคราช คณะกำปั่นบ้านแท่นที่มีชื่อเสียง อีกทั้งเป็นผู้ริเริ่มสร้างสรรค์เพลงโคราชประยุกต์หรือโคราชซิ่ง (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 81-91) โดยครูกำปั่นได้รับประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านอีสาน สาขาศิลปะและสื่อพื้นบ้านเพื่อการสื่อสารมวลชน จากสถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เนื่องในวันศิลปินแห่งชาติ 9 กุมภาพันธ์ 2545 ภายใต้โครงการวันศิลปินพื้นบ้านอีสานแห่งชาติ (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 36)

ด้วยคุณค่าและประโยชน์ของเพลงโคราชที่มีต่อแผ่นดินไทยในเชิงประจักษ์ กระทรวงวัฒนธรรมจึงได้ประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง ประเภทเพลงพื้นบ้าน ประจำปี พ.ศ. 2552 โดยเป็นการจัดขึ้นทะเบียนครั้งแรกของกระทรวงวัฒนธรรม เพื่อตระหนักถึงคุณค่า แนวคิด ภูมิปัญญาบรรพบุรุษอันนำไปสู่การอนุรักษ์ สร้างสรรค์ และสืบทอดอย่างเป็นระบบและยั่งยืนต่อไป ซึ่งในปีดังกล่าวขึ้นทะเบียนรวม 2 สาขาคือ สาขาศิลปะการแสดงและสาขางานช่างฝีมือดั้งเดิม โดยสาขาศิลปะการแสดงขึ้นทะเบียนไว้ 3 ประเภท รวม 12 รายการ (กระทรวงวัฒนธรรม, 2552: 86) แต่เนื่องด้วยการเปลี่ยนแปลงทางสังคมทั้งภายในและภายนอกประเทศก่อให้เกิดการบิดเบือนอาจนำมาซึ่งการกลายทางวัฒนธรรมได้ ควรต่อการส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมให้มีความสืบเนื่องและยั่งยืนสืบไป (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559: 11) องค์การยูเนสโก (UNESCO) จึงได้ออกอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ค.ศ. 2003 ขึ้น เพื่อสร้างความรู้ ความเข้าใจและความร่วมมือจากนานาประเทศ อีกทั้งเป็นการส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติทั้งในระดับประเทศและระดับสากล (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559: ก) ซึ่งเพลงโคราชได้ขึ้นตามทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม จึงถือว่ามีคุณค่าและสำคัญยิ่งต่อการส่งเสริมและรักษาให้ดำรงอยู่สืบไป

กระแสโลกาภิวัตน์และบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงจึงส่งผลต่อเพลงโคราช เช่น เกิดค่านิยมการใช้ภาษาไทยกลางมากขึ้น ไม่มีความเข้าใจด้านการฟังเพลงโคราช โดยเฉพาะกลุ่มวัยรุ่น เกิดความสนใจสื่อสมัยใหม่ซึ่งมีความทันสมัยกว่า ผู้ว่าจ้างลดน้อยลง สภาพทางภูมิอากาศที่แปรผันไม่ปกติในช่วงเดือนมกราคมถึงเดือนเมษายน ซึ่งเป็นช่วงฤดูที่คนนิยมว่าจ้างหมอเพลงมากที่สุด

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ส่งผลให้โอกาสในการเผยแพร่เพลงโคราชน้อยลง (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560) เกิดความต้องการรับฟังเพลงที่มีความหลากหลายขึ้น หมอเพลงโคราชรุ่นใหม่จึงนิยมเล่นตามคำเรียกร้องของผู้ฟังเพื่อความสนุกสนานเป็นหลัก ไม่ได้เล่นตามขนบด้วยไหวพริบปฏิภาณตามสถานการณ์จริง (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2552: 54) จากงานวิจัยพบปัจจัยอื่น ๆ เช่น ด้านข้อจำกัดของภาษาที่ยากต่อการเข้าใจโดยเฉพาะกลุ่มคนนอกพื้นที่ ด้านความเข้าใจผิดของนักท่องเที่ยวที่ว่าเพลงโคราชแก้บนเป็นการแสดงเพื่อการแก้บนเท่านั้น ด้านสื่อเทคโนโลยี แสง สี เสียงที่เข้ามามีบทบาทมากขึ้น ส่งผลให้ความนิยมเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและการสืบทอดลดน้อยลง (เบญจพร เจ๊กจันทึก, 2557: 111-113) ทั้งนี้ ปัจจัยดังกล่าวเสมือนข้อดีที่มีส่วนช่วยให้เพลงโคราชได้รับการส่งเสริมมากขึ้น เช่น เกิดการนำเข้าไปในระบบการศึกษาไทยในเขตจังหวัดนครราชสีมา โดยหมอเพลงเป็นวิทยากร (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560) เกิดความคิดสร้างสรรค์ในการพัฒนาเพลงโคราชสู่รูปแบบเพลงประยุกต์หรือโคราชซิ่ง เช่น ผลงานโดยครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น

ศิลปะการแสดงเพลงโคราชจึงมีความสำคัญทั้งเชิงอนุรักษ์และเชิงสร้างสรรค์เพื่อเผยแพร่ให้ดำรงอยู่ ดังพระบรมราโชวาทพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชบรมนาถบพิตร (รัชกาลที่ 9) ในพิธีพระราชทานปริญญาบัตร มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ. 2513 หนังสือเพลงโคราช เล่ม 1 เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2554 ความว่า *"...งานด้านการศึกษาศิลปะและวัฒนธรรมนั้นคืองานสร้างสรรค์ความเจริญงอกงามทางปัญญาและจิตใจ ซึ่งเป็นต้นเหตุทั้งองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ของความเจริญด้านอื่น ๆ ทั้งหมด และเป็นปัจจัยที่จะช่วยให้เรารักษาและดำรงความเป็นไทยไว้ได้สืบไป..."* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: หน้ารองปก)

จากความเป็นมาและความสำคัญข้างต้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาเพื่อสร้างองค์ความรู้และสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยาคศิลป์ไทย เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช เป็นการสะท้อนคุณค่าและความสำคัญของเพลงโคราชเชิงวิวัฒนาการและอัตลักษณ์ โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษา คิดวิเคราะห์และสังเคราะห์องค์ความรู้ภายใต้กรอบแนวคิดทฤษฎีที่กำหนด เช่น แนวคิดที่เกี่ยวกับเพลงโคราช แนวคิดระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช กรณีศึกษาศิลปินพื้นบ้านครูกำปั่น ข่อยนอก แนวคิดทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย หลักการประพันธ์เพลงไทย หลักการผสมวง เป็นต้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยคาดว่าผลงานสร้างสรรค์จะเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการทางดุริยางคศิลป์ไทยและเป็นการอนุรักษ์เพลงโคราชผ่านมิติทางความคิดสร้างสรรค์ มีส่วนในการสร้างทัศนคติและความเข้าใจในคุณค่าเพลงโคราช อันจะเป็นประโยชน์ไม่ทางตรงก็ทางอ้อมต่อความแข็งแรงทางวัฒนธรรมของชาติในที่สุด

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษามูลบทเพลงโคราชเชิงประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ วัฒนธรรม มรดกภูมิปัญญา

1.2.2 เพื่อสร้างองค์ความรู้เรื่องระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย

1.2.3 เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

1.3 วิธีดำเนินงานวิจัย

ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีขั้นตอนการดำเนินงานดังนี้

1.3.1 รวบรวมข้อมูล โดยค้นคว้าเอกสารหนังสือ ตำรา งานวิจัยและบทความทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยจากแหล่งการเรียนรู้ ห้องสมุดและสถานบัน หน่วยงานดังนี้

- สำนักหอสมุดแห่งชาติ (เทเวศร์)
- สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล
- สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
- สำนักงานเพลงโคราช อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา
- สำนักงานวัฒนธรรม จังหวัดนครราชสีมา กระทรวงวัฒนธรรม
- สำนักงานวัฒนธรรม อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา กระทรวงวัฒนธรรม
- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธร หอสมุดแห่งชาติ
- ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- ห้องสมุด มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- พิพิธภัณฑ์จังหวัดนครราชสีมา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
- ศูนย์วัฒนธรรม จังหวัดนครราชสีมา
- สมาคมเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา

1.3.2 รวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยการสังเกตการแสดงเพลงโคราชตามสถานที่ต่าง ๆ เช่น วัดศาลายา อนุสาวรีย์คุณย่าโม และคณะเพลงโคราชในจังหวัดนครราชสีมา

1.3.3 รวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ (In-Depth Interview) จากผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้และประสบการณ์เกี่ยวกับศิลปะการแสดงเพลงโคราชและการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ไทย

- ครูกำปั่น ข่อยนอก ศิลปินพื้นบ้านเพลงโคราชและอดีตนายกสมาคมท่านแรก
- ครูกาเหว่า โชคชัย ศิลปินพื้นบ้านเพลงโคราช หมอเพลงคณะกำปั่น บ้านแท่น
- ครูบุญสม สังข์สุข ศิลปินพื้นบ้านเพลงโคราชและนายกสมาคมเพลงโคราช
- ครูสุรนิตย์ ประสิทธิ์ หมอโทนโคราช ผู้เชี่ยวชาญด้านโทนโคราช
- ผู้ช่วยศาสตราจารย์วรพจน์ มานะสมปอง ประธานหลักสูตรสาขาวิชาดนตรี คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงรำโทนโคราช
- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย

1.3.4 ทำการถอดเทป บันทึกข้อมูล เรียบเรียง วิเคราะห์และสรุปข้อมูลบทที่ 2 - 3

1.3.5 สร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราชผ่านกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้แนวคิดทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องด้านเพลงโคราชและด้านดุริยางคศิลป์ไทย ประกอบด้วยเอกสารทางวิชาการ บทสัมภาษณ์และการศึกษาอย่างมีส่วนร่วม นำองค์ความรู้มาบูรณาการเชื่อมโยงกับการประพันธ์เพลงไทย แนวคิดการสร้างสรรค์มุ่งเน้นด้านแนวคิดเรื่องลักษณะการร้องเพลงโคราชและสะท้อนวิวัฒนาการของเพลงโคราช ซึ่งปรากฏ 2 ลักษณะคือ เพลงโคราชดั้งเดิมและเพลงโคราชประยุกต์ โดยทั้งสองประเภทต่างมีลักษณะเฉพาะด้านลีลา ทำนอง จังหวะ รูปแบบและบทบาททางสังคมที่แตกต่างกันตามวาระโอกาสอย่างน่าสนใจ ซึ่งจะนำมาเป็นแนวคิดในการเชื่อมโยงสู่ขั้นตอนการประพันธ์ตามลำดับ

1.3.6 อภิปรายผลงานสร้างสรรค์ โดยเป็นการอธิบายเชิงวิเคราะห์การประพันธ์เพลงไทยซึ่งจะบันทึกด้วยโน้ตเพลงไทย 8 ห้อง และอธิบายโครงสร้างเพลง กลุ่มเสียง หน้าทับ จังหวะ การเคลื่อนที่ของทำนอง ความโดดเด่นของทำนองและจังหวะอย่างเป็นเหตุและผลสอดคล้องกับงานวิจัย

1.3.7 สรุปผลงานวิจัย จัดทำเอกสารและเตรียมการแสดงผลงาน

1.3.8 นำเสนอข้อมูลเชิงวิชาการในรูปแบบวิทยานิพนธ์และข้อมูลผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการจัดการแสดงต่อคณะกรรมการสอบ

1.3.9 จัดทำรายงานวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.4.1 ทราบมูลบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงโคราชเชิงประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ วัฒนธรรม และมรดกภูมิปัญญา

1.4.2 เกิดองค์ความรู้ใหม่สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

1.4.3 ผลงานสร้างสรรค์ชุดวิวัฒน์เพลงโคราชปรากฏและเผยแพร่อย่างกว้างขวาง

1.4.4 ร่วมอนุรักษ์และส่งเสริมมรดกภูมิปัญญาเพลงโคราชผ่านมิติงานสร้างสรรค์

1.4.5 เกิดรูปแบบการบรรเลงและการผสมวงแนวคิดใหม่

1.5 นิยามศัพท์

1.5.1 การสร้างสรรค์บทเพลง หมายถึง ผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ไทย ประกอบด้วยการประพันธ์ทำนอง เนื้อร้อง การสร้างสรรค์หน้าทับ จังหวะ การผสมวง รูปแบบการบรรเลง ตามแนวคิดและหลักทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เช่น การประพันธ์เพลงไทย ความคิดสร้างสรรค์ หลักทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย เป็นต้น โดยสำเร็จเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่สะท้อนภาพองค์ความรู้ที่ได้จากผลการวิจัย

1.5.2 บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช หมายถึง เพลงที่ประพันธ์ใหม่ตามหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทย ผสมผสานแนวคิด จินตนาการและความสร้างสรรค์ เพื่อสะท้อนภาพองค์ความรู้เรื่องวิวัฒนาการเพลงโคราชจากรูปแบบดั้งเดิมสู่รูปแบบประยุกต์ สำเร็จเป็นบทเพลงในรูปแบบเพลงชุด รวม 9 เพลง 2 ทำนองเชื่อม โดยรูปแบบการบรรเลงประกอบด้วย 2 ช่วงคือ ช่วงเกริ่นนำ 3 เพลง ประกอบด้วย เพลงเชิญชวน (โทนโคราชประกอบด้วยขลุ่ยและซอ) เพลงศรัทธาครู (ดนตรีล้วน) เพลงรู้ถามตอบ (ดนตรีประกอบร้องลำลอง) สำหรับช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ ประกอบด้วย 6 เพลง และ 2 ทำนองเชื่อม (ดนตรีล้วน) เริ่มต้นช่วงด้วยเพลงคารมกลอน เชื่อมเพลงด้วยประโยคนำของเพลงถัดไปคือ เพลงทำนองฉันท์ ต่อด้วยทำนองเชื่อมดั้งเดิม (ครั้งที่ 1) เพลงกราบย่าโม ต่อด้วยทำนองเชื่อมดั้งเดิม (ครั้งที่ 2) เพลงแปรสังคม ต่อด้วยทำนองเชื่อมประยุกต์ (ครั้งที่ 1) เพลงชนนิยม ต่อด้วยทำนองเชื่อมประยุกต์ (ครั้งที่ 2) และจบด้วย เพลงนวัตสมัย รูปแบบการผสมวงเป็นการผสมผสานใช้วงเครื่องสายไทยและโทนโคราช 3 เสียง เพื่อสะท้อนความเป็นดั้งเดิมและประยุกต์ ด้วยแผนผังการนั่งแบบครึ่งวงกลมอย่างดนตรีพื้นบ้านโคราช หน้าทับและจังหวะใช้ทั้งแบบตามขนบและผสมผสาน

1.5.3 การโอ่ หมายถึง ลักษณะการออกเสียงว่า “โอ่” โดยจะออกเสียงขึ้นต้นกลอนแรกของเพลงโคราชเสมอ เช่น “โอ้..โอ่..เออ....เออะๆๆๆๆๆๆๆ...เออ...เอย...” (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 19) โดยสามารถร้องได้ 2 แบบตามแต่หมอเพลง เช่น แบบชั้นเดียว (1รอบ) และแบบสองชั้น (2 รอบ) (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

1.5.4 โคราช หมายถึง ชื่อเพลงพื้นเมืองอย่างหนึ่งของชาวโคราชที่ว่าแก้กันเป็นทำนองตีฝีปากโต้คารมกันบ้างเกี้ยวพาราสีกันบ้างคล้ายเพลงฉ่อยวรรคหนึ่งใช้คำตั้งแต่ 4 ถึง 7 คำ สามคำกลอน เป็นบทหนึ่งความไพเราะอยู่ที่สัมผัสในการเล่นคำเล่นความให้สละสลวย บทสุดท้ายจะเอื้อนเสียงในเวลาร้อง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 282)

1.5.5 มโหรีโคราช หมายถึง วงมโหรีพื้นบ้านโคราช นิยมใช้ในเทศกาล พิธีบุญและขบวนแห่ ประกอบด้วย ปี่ ซอ กลอง ฉิ่ง ฉาบ ปี่ชาวบ้านเรียกปี่แก้ว ลักษณะเดี่ยวกับปี่นอกของภาคกลาง แต่เสียงแหลมเล็กกว่า ทำหน้าที่เป็นผู้นำวง ซออี้ ลักษณะคล้ายซอด้วง ซออู้ ชาวบ้านเรียก ซออู้ แต่ทำด้วยสายลวดขึงหนังด้วยหนังงูหรือตะกวดทำให้เสียงทุ้มต่ำ กลอง ชาวบ้านเรียก กลองที่มหรือกลองต๊อก ใช้ไม้หุ้มด้วยผ้าตี (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 203-206)

1.5.6 โทนโคราช หมายถึง เครื่องดนตรีประจำจังหวัดนครราชสีมา นิยมสร้างในบริเวณบ้านด่านเกวียน อำเภอโชคชัย จังหวัดนครราชสีมา โอกาสที่ใช้ในการแสดงคือช่วงเวลาที่หนุ่มสาวได้พบปะพูดคุยเกี้ยวพาราสีกัน เป็นการพักผ่อนหลักจากเสร็จภารกิจการทำงาน ลักษณะจังหวะโทนมี 2 รูปแบบคือ รูปแบบสัญญาณเชิญชวนให้มาร่วมรำโทน และรูปแบบประกอบรำ อดีตมีลักษณะทำนองเดียว ต่อมาสมัยจอมพลแปลก พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี เกิดจังหวะโทนที่มีหลากหลายจนกระทั่งกลายเป็นเอกลักษณ์การรำโทนของชาวจังหวัดนครราชสีมา (วรพจน์ มานะสมปอง, 2559: 3-7)

1.5.7 เพลงโคราช หมายถึง เพลงพื้นเมืองสำเนียงโคราช มรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนความคิด ภูมิปัญญา วัฒนธรรมของชาวจังหวัดนครราชสีมา สะท้อนเรื่องราวประวัติศาสตร์ มนุษย์สังคม พุทธธรรม การศึกษา คติคำสอน การเกี้ยวพาราสี เป็นต้น อดีตใช้เป็นวิธีคัดกรองคู่ครองของหนุ่มสาว โดดเด่นเรื่องลีลาคำกลอนและเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ตามสำเนียงโคราช มีลักษณะการเล่นสัมผัสคำตามฉันทลักษณ์เพลงโคราชที่โดดเด่น โดยเฉพาะการเล่นสัมผัสคำคู่ ไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบ ลักษณะเพลงมีความเรียบง่าย ไม่มีแบบแผนตายตัว แฝงด้วยกลวิธีการใช้ภาษาและเนื้อหาตามศักยภาพของหมอเพลงแต่ละบุคคล เพลงโคราชในปัจจุบันพัฒนามาจากเพลงก้อม (เพลงก้อม หมายถึง เพลงต้นรากกำเนิดเพลงโคราชที่มีลักษณะเป็นวลีสั้น ๆ สำนวนคล้ายภาษาพูดเจรจาของคน ฉันทลักษณ์คล้ายกลอนหัวเดียวอย่างเพลงพื้นบ้านทั่วไป กลอนมีลักษณะเป็นเพลงคู่สองหรือมีสัมผัสคำเพียงสองคู่) ต่อมาพัฒนาเป็นเพลงโคราชแก้บน ด้วยความแยบยลลึกซึ้งในด้านฉันทลักษณ์และสำเนียงสูง ๆ ต่ำ ๆ หมอเพลงจึงต้องอาศัยการฝึกฝนอย่างสูง ผู้ฟังควรมีพื้นฐานเรื่องดังกล่าวพอสมควร ภายหลังเกิดการนำความร่วมสมัยทางดนตรีเข้ามาประยุกต์กับเพลงโคราช ผู้ริเริ่มคือ ครูกำปั่น ข่อยนอก (คณะกำปั่น บ้านแท่น) นิยมเรียกว่า เพลงโคราชซิ่ง จากนั้นพัฒนาเป็นเพลงลูกทุ่งผสมสำเนียงโคราชตามลำดับ เช่น เพลงโคราชขอต้อนรับ (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

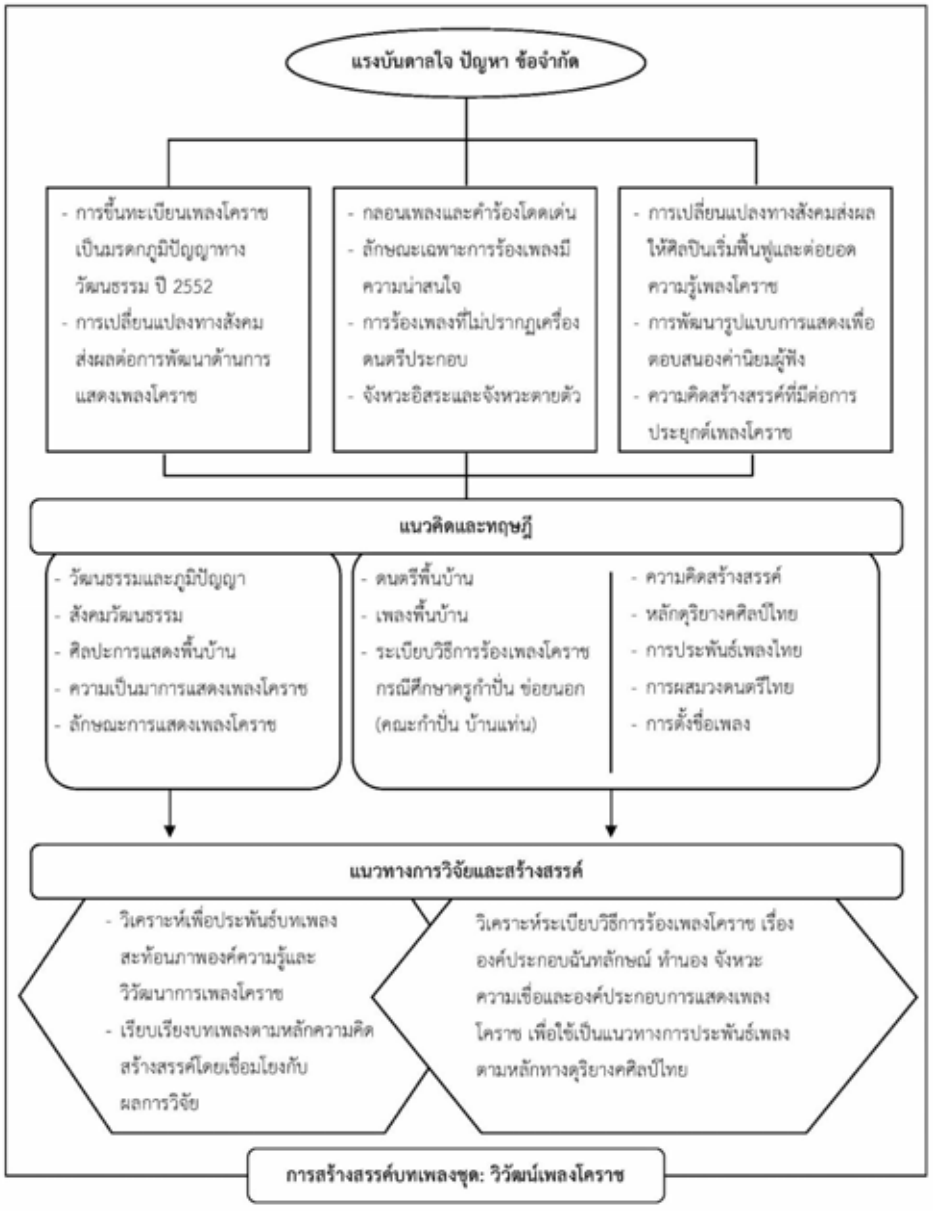
CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

1.5.8 บทบาท หมายถึง การทำท่าตามบท การรำตามบท โดยปริยายหมายความว่า การทำตามหน้าที่ที่กำหนดไว้ เช่น บทบาทของพ่อแม่ บทบาทของครู (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 648-649)

1.5.9 วิวัฒนะ หรือ วิวัฒน์ หมายถึง ความเจริญรุ่งเรืองความคลี่คลายไปในทางเจริญ คำว่า วิวัฒนาการ หมายถึง กระบวนการเปลี่ยนแปลงหรือคลี่คลายไปสู่ภาวะที่ดีขึ้นหรือเจริญขึ้น เช่น วิวัฒนาการแห่งมนุษยชาติ วิวัฒนาการแห่งศิลปวัฒนธรรม แม่คำของวิวัฒนาการ คือ วิวัฒนะ วิวัฒน์ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 1124)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

1.6 กรอบแนวคิดและทฤษฎีในการดำเนินงานวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดและทฤษฎีในการดำเนินงานวิจัย

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎีและมูลบทที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

แนวคิด ทฤษฎีและมูลบทที่เกี่ยวข้องกับการงานวิจัยในครั้งนี้เป็นการรวบรวมข้อมูลพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ไทย ซึ่งได้แรงบันดาลใจจากศิลปะการแสดงเพลงโคราช องค์ความรู้ภายในบทที่ 2 ประกอบด้วยข้อมูลพื้นฐานที่เกี่ยวข้องด้านศิลปะการแสดงเพลงโคราชและด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย โดยด้านศิลปะการแสดงเพลงโคราชเป็นการรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องในมิติทางสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ภูมิปัญญา และด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยเป็นการรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องด้านความคิดสร้างสรรค์ การประพันธ์เพลงไทย และทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทย ซึ่งเป็นขอบเขตเนื้อหาที่จะนำมาประกอบการวิเคราะห์และสังเคราะห์เป็นเครื่องมือสำหรับการดำเนินงานวิจัยและสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่ ข้อมูลสัมภาษณ์ ข้อมูลจากแหล่งการเรียนรู้ และข้อมูลสังเกตการณ์จากภาคสนาม ผู้วิจัยจำแนกสาระสำคัญของการศึกษาดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎี

- 2.1.1 แนวคิดด้านวัฒนธรรม
- 2.1.2 แนวคิดด้านภูมิปัญญาไทย
- 2.1.3 แนวคิดด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน
- 2.1.4 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์
- 2.1.5 ประวัติที่มาของเพลงพื้นบ้าน
- 2.1.6 ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย
- 2.1.7 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย
- 2.1.8 ทฤษฎีการผสมวงดนตรีไทย

2.2 มูลบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงโคราช

- 2.2.1 สังคมและวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา
- 2.2.2 ศิลปะการแสดงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา
- 2.2.3 ความเป็นมาการแสดงเพลงโคราช
- 2.2.4 ลักษณะการแสดงเพลงโคราช
- 2.2.5 ประวัติครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น
- 2.2.6 บทสรุป

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.1 แนวคิดและทฤษฎี

2.1.1 แนวคิดด้านวัฒนธรรม

ราชบัณฑิตยสถาน กล่าวว่า วัฒน- หรือที่ออกเสียงว่า วัฒนะ หมายถึง ความเจริญ ความงอกงาม “วัฒนธรรม” หมายถึง สิ่งที่ทำความเจริญงอกงามให้แก่หมู่คณะ โดยวัฒนธรรมมีหลากหลายลักษณะ เช่น วัฒนธรรมในการแต่งกาย วิถีชีวิตของหมู่คณะ เช่น วัฒนธรรมชาวเขา วัฒนธรรมพื้นบ้าน ส่วนคำว่า “วัฒนา” หมายถึง ความเจริญ ความงอกงาม (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 1103)

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ได้กล่าวถึงความสำคัญด้านวัฒนธรรมในมิติของการพัฒนาประเทศ ในบทบรรยายการแถลงข่าวการรายงานภาวะเศรษฐกิจไทยไตรมาสแรก ปี 2560 และแนวโน้มปี 2560 เมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม 2560 สรุปความว่า นโยบายในการบริหารเศรษฐกิจในปี 2560 แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560 ถึง พ.ศ. 2564) มีความเชื่อมโยงในด้านวัฒนธรรมกับแนวคิดปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง เมื่อทั้งสองด้านเกิดการบูรณาการเข้าด้วยกัน จึงส่งผลให้เกิดรากฐานที่แข็งแรงทางวัฒนธรรม รากฐานแห่งชีวิต รากฐานความมั่นคงของแผ่นดิน และในท่ามกลางยุคแห่งกระแสโลกาภิวัตน์ การเปลี่ยนทางสังคมวัฒนธรรม อุตสาหกรรม การท่องเที่ยวและการโยกย้ายถิ่นของคนในชุมชนสู่เมืองใหญ่ ประเทศไทยเป็นหนึ่งประเทศที่กำลังเดินหน้าสู่การปฏิรูปประเทศเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน เกิดการพัฒนาแนวคิดโครงสร้างใหม่ “ประเทศไทย 4.0” สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ (สศช.) จึงได้จัดตั้งแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560-2564) โดยได้น้อมนำหลักปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับเรื่องวัฒนธรรมของไทย มาเป็นแนวทางในการพัฒนาประเทศเพื่อมุ่งสู่ “ความมั่นคง มั่งคั่ง และยั่งยืน” (สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2560: คำนำ)

สำนักยุทธศาสตร์และการวางแผนเศรษฐกิจมหภาคมีนโยบายการบริหารเศรษฐกิจปี พ.ศ. 2560 กล่าวว่า วัฒนธรรมมีส่วนช่วยพัฒนาประเทศโดยการสนับสนุนให้มีการขยายตัวและฟื้นตัวภาคการท่องเที่ยว และการกระจายรายได้ไปสู่แหล่งท่องเที่ยวในระดับชุมชน ด้วยเหตุนี้ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นจึงเป็นเครื่องมือที่จะช่วยส่งเสริมนโยบายและเป็นประโยชน์ทางตรงต่อการสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมและความเจริญของประเทศชาติ (สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2560: 1)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา หนังสือเรื่อง เพลงโคราชเล่ม 1 ได้กล่าวถึงความสำคัญด้านการอนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและการถ่ายทอดต่อยอดองค์ความรู้ให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย โดยนำพระบรมราโชวาทพระบาทสมเด็จพระ-ปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ในพิธีพระราชทานปริญญาบัตร มหาวิทยาลัย-

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ศิลปากร วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ. 2513 เป็นแนวคิดในการสืบสานเพลงโคราช ความว่า *"...งานด้านการศึกษาศิลปะและวัฒนธรรมนั้นคือ งานสร้างสรรค์ความเจริญงอกงามทางปัญญาและจิตใจ ซึ่งเป็นต้นเหตุทั้งองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ของความเจริญด้านอื่น ๆ ทั้งหมด และเป็นปัจจัยที่จะช่วยให้เรารักษาและดำรงความเป็นไทยไว้ได้สืบไป.."* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏ-นครราชสีมา, 2555: ปกใน)

หนังสือของคณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่อง ความมั่นคงของมนุษย์ในสังคมไร้พรมแดน สุริชัย หวันแก้ว ได้กล่าวถึงพระราชดำรัสในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเสด็จเป็นประธานการเปิดสัมมนาระหว่างประเทศ เรื่อง Challenges to Human Security in a Borderless World เมื่อวันที่ 20 กันยายน พ.ศ. 2546 พระราชดำรัสอันแสดงให้เห็นว่าศักยภาพของมนุษย์นำมาซึ่งความมั่นคงทางมนุษย์ สังคมและวัฒนธรรม ประจักษ์ได้ว่าสิ่งที่สำคัญอีกประการต่อประเทศชาติคือ รากเหง้าหรือรากทางวัฒนธรรมของชาติ ความว่า

> *หลักประกันความมั่นคงที่ดีที่สุดของมนุษย์ ย่อมมาจากการเสริมสร้างศักยภาพให้แก่มนุษย์ทุกผู้ทุกนาม...เพื่อให้ทุกคนสามารถสร้างศักยภาพในตนเอง โดยอาศัยเครื่องมือคือ การศึกษา สุขอนามัย การบริการทางสังคมที่เหมาะสม ความปลอดภัยในสังคม และโอกาสที่จะมีความมั่นคงทางจิตวิญญาณ ความงอกงามในด้านวัฒนธรรม* (สุริชัย หวันแก้ว, 2552: 17)

ยุบลวรรณ ตั่นเธียรรัตน์ ได้รวบรวมนิยามความหมายคำว่า "วัฒนธรรม" โดยนักวิชาการแต่ละสาขาวิชาได้อธิบายไว้ ซึ่งเป็นหนึ่งในสาระสำคัญที่เกี่ยวกับวัฒนธรรม ปรากฏในหนังสือเรื่องมนุษย์กับสังคม ผู้วิจัยสรุปรายละเอียดได้ดังนี้

พระยาอนุมานราชธน กล่าวว่า วัฒนธรรมเกิดขึ้นโดยมนุษย์สร้าง เปลี่ยนแปลงและปรับปรุงขึ้นเพื่อความเจริญงอกงามให้แก่วิถีชีวิตส่วนรวม ซึ่งเป็นวิถีชีวิตที่ถ่ายทอดกันได้และตามอย่างกันได้

พระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ กล่าวว่า วัฒนธรรมแสดงถึงความเป็นระเบียบความเจริญงอกงาม ความสามัคคี ความก้าวหน้าของประเทศชาติและศีลธรรมที่ดีงามของประชาชน

สุพิศวง ธรรมพันธา กล่าวว่า วัฒนธรรมเป็นวิถีแห่งการดำรงชีวิตของมนุษย์ที่บรรพบุรุษได้สั่งสมสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่อง จนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นในสังคมมนุษย์นั้น ๆ แสดงซึ่งความมีอัจฉริยะและคุณค่าของมนุษยชาติ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ดำรง ฐานดี กล่าวว่า วัฒนธรรมคือทุกสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อใช้ร่วมกันในสังคม เป็นสิ่งที่คนส่วนใหญ่ในสังคมนั้นยอมรับและยึดถือปฏิบัติกันมา โดยเก็บสะสมและถ่ายทอดวิธีการประพฤติปฏิบัติสืบต่อกันมา

พัทยา สายหู กล่าวว่า วัฒนธรรมคือแบบอย่างการดำรงชีวิตของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ซึ่งได้เรียนรู้ รับรู้และถ่ายทอดสืบต่อกันมาโดยการสั่งสอนทั้งทางตรงและทางอ้อม

เอ็ดเวิร์ด บี ไทเลอร์ นักมานุษยวิทยาและบิดาแห่งสาขามานุษยวิทยาวัฒนธรรม กล่าวว่า วัฒนธรรมคือ ผลลัพธ์ที่เกิดจากสิ่งต่าง ๆ ที่ซับซ้อน ได้แก่ ความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ ศีลธรรม กฎหมาย ประเพณี อุปนิสัย พฤติกรรมของมนุษย์ในสังคม

อาร์โนลด์ ดับเบิลยู กรีน นักสังคมวิทยาชาวอเมริกัน กล่าวว่า วัฒนธรรมหมายถึง การถ่ายทอดเพื่อให้คนเกิดความรู้ในทางปฏิบัติ สามารถสร้างสรรค์งานศิลปะและดำรงรักษาให้คงอยู่ หรือเปลี่ยนแปลงในเวลาที่เหมาะสมได้

ราฟ ลินตัน นักมานุษยวิทยาชาวอเมริกัน กล่าวว่า ความรู้ แนวคิด พฤติกรรมของคนในสังคมที่มีการถ่ายทอดไปคนรุ่นต่อไปในสังคมหนึ่ง ๆ (ยุบลวรรณ ตั่นเธียรรัตน์, 2557: 56)

นอกจากนี้ จากการศึกษาหนังสือเรื่อง วัฒนธรรมพื้นบ้าน กรณีศึกษาอีสาน โดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมพื้นบ้าน กรณีศึกษาอีสานดังนี้

รองศาสตราจารย์ หม่อมราชวงศ์อคิน รพีพัฒน์ ผู้อำนวยการสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยขอนแก่น ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมในบทบาทตัวแปรต่อมนุษย์และสังคม โดยวัฒนธรรมในประเทศไทยปรากฏเป็น 2 วัฒนธรรมคือ วัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมพื้นบ้าน ความว่า

> *วัฒนธรรมคือ กลไกหรือเครื่องมือชนิดหนึ่งที่จะทำให้คนเราปรับตัวให้อยู่ในสังคม และปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อม นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการเปลี่ยนแปลงในวิถีชีวิตระดับชนชั้นสูงมาถึงข้าราชการ ตลอดจนคนในเมือง รวมถึงคนพื้นเมือง ซึ่งยังคงทำให้วัฒนธรรมพื้นบ้านดำรงอยู่ในท้องที่ชนบท จึงทำให้ประเทศไทยมี 2 วัฒนธรรม และในปัจจุบันวัฒนธรรมพื้นบ้านกำลังจะถูกกระทบอย่างรุนแรงจากวัฒนธรรมข้างนอก...* (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2532: 22)

รองศาสตราจารย์ศรีศักร วัลลิโภดม ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมพื้นบ้านกับบริบททางสังคมที่สะท้อนแบบอย่างวิถีชีวิตของชาวบ้าน โดยเกิดจากการที่มนุษย์ในสังคมอาศัยวัตถุ อุปกรณ์

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

พฤติกรรมด้านความคิดและการปฏิบัติเป็นเครื่องมือปฏิบัติสืบทอดกันมา จนกลายเป็นประเพณีและเป็นที่ยอมรับจนกระทั่งตกผลึกเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของสังคมนั้น ๆ ความว่า

> *ผู้ให้คำอธิบายที่สั้นและได้ใจความมากที่สุด เป็นของศาสตราจารย์ ดร. พัทยา สายหู ที่กล่าวว่า วัฒนธรรมพื้นบ้าน ให้ความหมายแบบอย่างวิถีของชาวบ้าน ซึ่งประกอบด้วยวัตถุ อุปกรณ์ วิธีการ แบบอย่าง การกระทำ ความคิด ความเชื่อ ค่านิยมที่ชาวบ้านยึดถือและร่วมใช้สืบต่อกันมา เป็นประเพณีที่มีมาก่อนปัจจุบันและเป็นที่ยอมรับกันว่าเป็นลักษณะเฉพาะของชุมชนของชาวบ้านนั้น ๆ* (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2532: 40)

จากการศึกษาเรื่องวัฒนธรรม ผู้วิจัยสรุปได้ว่า วัฒนธรรม หมายถึงองค์ประกอบของสิ่งที่ทำให้เกิดความเจริญงอกงาม วัฒนธรรมเกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์ผ่านภูมิปัญญาและจิตใจของมนุษย์ในสังคม ความสำคัญของวัฒนธรรมจึงนับเป็นรากเหง้าหรือรากทางวัฒนธรรม เนื่องจากเป็นเครื่องมือที่ช่วยพัฒนาและสะท้อนศักยภาพของมนุษย์ โดยประจักษ์เป็นรูปธรรมและนามธรรม เช่น ความคิด สติปัญญา ความรู้ คติ ความเชื่อ ศีลธรรม กฎหมาย ประเพณี อุปนิสัย พฤติกรรม ศิลปะ ตลอดจนการดำรงชีวิตของบรรพบุรุษและคนปัจจุบัน ซึ่งเชื่อมโยงไปสู่การพัฒนาประเทศ เพื่อมุ่งสู่ความมั่นคง มั่งคั่ง และยั่งยืน

มนุษย์และสังคมเป็นต้นกำเนิดแห่งการสร้างสรรค์ การดำรงและการพัฒนาวัฒนธรรม กำเนิดขึ้นจากการเรียนรู้ด้วยตนเองผ่านบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่เป็นอยู่ ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา วัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งที่กำเนิดขึ้นจะผ่านกระบวนการปฏิบัติและถ่ายทอดสืบต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นโดยมนุษย์ในสังคมนั้น ๆ อย่างที่ปรากฏในปัจจุบัน เช่น วัฒนธรรมเมือง วัฒนธรรมพื้นบ้าน เป็นต้น ซึ่งวัฒนธรรมจะส่งผลกระทบทั้งทางตรงและทางอ้อมต่อมนุษย์ ชุมชน สังคมและประเทศชาติ

2.1.2 แนวคิดด้านภูมิปัญญาไทย

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ได้กล่าวถึงสาระสำคัญว่าด้วยเรื่อง มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในหนังสือเรื่อง มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ประจำปี พ.ศ. 2552 สรุปความได้ว่า มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม หมายถึง องค์ความรู้หรือผลงานที่เกิดจากบุคคลหรือกลุ่มชนที่ได้มีการสร้างสรรค์พัฒนา สั่งสม สืบทอด และประยุกต์ใช้ในวิถีการดำเนินชีวิตมาอย่างต่อเนื่อง และสอดคล้องเหมาะสมกับสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อมของแต่ละกลุ่มชน สะท้อนอัตลักษณ์และความหลากหลายทางวัฒนธรรม เช่น ผลงานด้านสถาปัตยกรรม หัตถกรรม ศิลปะพื้นบ้าน เป็นต้น ความว่า

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

> *มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ประกอบด้วยผลงานสร้างสรรค์ทางสถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม หัตถกรรม ศิลปะพื้นบ้าน ความรู้ความสามารถ ทักษะ วิถีการปฏิบัติซึ่งแสดงออกทางภาษาศิลปะการแสดง งานช่างฝีมือ ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม อาหาร เป็นต้น โดยที่สิ่งต่าง ๆ ดังกล่าวได้ส่งผ่านและสืบทอดต่อกันมารุ่นต่อรุ่น เป็นแนวทางปฏิบัติหรือในบางเรื่องเป็นเสมือนจิตวิญญาณที่ยึดถือร่วมกันของคนในสังคม รวมทั้งในบางเรื่องยังคงมีความงดงามและมีคุณค่าทางศิลปะสูงยิ่ง* (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2552: 4)

นอกจากนี้ได้กล่าวถึงสาระสำคัญว่าด้วยเรื่อง แนวปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรม และงานเทศกาลต่าง ๆ โดยสรุปไว้ 3 ประการ ประกอบด้วยความเชื่อ ขนบธรรมเนียม ประเพณีหรือพิธีกรรม ความว่า

> *แนวปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรม และงานเทศกาลต่าง ๆ หมายถึง การแสดงออกซึ่งแบบอย่างที่นิยมประพฤติปฏิบัติสืบ ๆ กันมา ประกอบด้วยประการที่หนึ่ง ความเชื่อ หมายถึง การยอมรับสิ่งใดสิ่งหนึ่งหรือข้อเสนออย่างใดอย่างหนึ่งว่าเป็นความจริง การยอมรับเช่นนี้จะเกิดขึ้นได้จากสติปัญญาโดยมีเหตุผล หรือความศรัทธา หรือไม่มีความจริง หรือโดยไม่มีเหตุผลก็ได้ ทั้งนี้อาจจะเป็นความเชื่อส่วนบุคคล หรือความเชื่อของกลุ่มบุคคล หรือกลุ่มชน เช่น ความเชื่อเรื่องผีและอำนาจเหนือธรรมชาติ โฉลก โชคลาง เครื่องรางของขลัง ข้อห้าม และอื่น ๆ เป็นต้น ประการที่สอง ขนบธรรมเนียม หมายถึง แบบอย่างที่คนในท้องถิ่นนิยมปฏิบัติสืบต่อกันมา เช่น การไหว้ การผูกเสี่ยว (อีสาน) การ-สมาหรือขอขมา กิริยามารยาทและอื่น ๆ เป็นต้น ประการที่สาม ประเพณีและพิธีกรรม หมายถึง สิ่งที่คนส่วนใหญ่ยึดถือประพฤติปฏิบัติสืบต่อกันมาตามความนิยมจนกำหนดเป็นแบบแผน กิจกรรมหรือกรรมวิธี เช่น พิธีกรรมการทำมาหากิน พิธีกรรมการดูแลสุขภาพ พิธีกรรมสำหรับแต่ละขั้นตอนในชีวิต พิธีกรรมในศาสนา พิธีกรรมในรอบปีหรือประเพณี 12 เดือน งานเทศกาล และอื่น ๆ* (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2552: 8)

วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กล่าวถึงแนวคิดภูมิปัญญาไว้ดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภัทระ คมขำ เรื่อง การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน ได้รวบรวมแนวคิดภูมิปัญญาพื้นบ้านจากนักวิชาการและเอกสารทางวิชาการไว้ สรุปความว่า ภูมิปัญญาพื้นบ้านคือองค์ความรู้ที่สะท้อนถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนและสังคม เฉพาะสังคมใดสังคมหนึ่งลงมือปฏิบัติไปในทิศทางเดียวกัน โดยเกิดขึ้นทั้งในลักษณะรูปธรรมและนามธรรม บ้างใช้ภาษาเป็นสื่อ บ้างไม่จำเป็น บ้างเป็นวิธีแบบผสมผสาน วัฒนธรรมพื้นบ้านแสดงถึงข้อเท็จจริง มีวิธีการสืบทอดแบบมุขปาฐะ ส่งผลให้ลักษณะของภูมิปัญญาพื้นบ้านหรือวัฒนธรรมพื้นบ้านมีความเคลื่อนไหวตลอดเวลา ซึ่งบ่งชี้ว่าวัฒนธรรมหรือภูมิปัญญาพื้นบ้านนั้นยังมีชีวิตอยู่ (ภัทระ คมขำ, 2556: 14)

อังคณา ใจเหิม เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหม ได้สรุปสาระสำคัญว่าด้วยเรื่องภูมิปัญญาไทย จากการรวบรวมแนวคิดจากนักวิชาการและเอกสารทางวิชาการไว้ความว่า

> *ภูมิปัญญาไทยเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ของบรรพบุรุษจากรุ่นสู่รุ่น แสดงถึงภูมิปัญญา ความรู้ วิถีชีวิต วัฒนธรรม ที่ได้สืบทอดกันมาจนกลายเป็นมรดกทางสังคมอันเป็นสมบัติของชาติ ผลงานซึ่งมนุษย์แต่ละกลุ่มชนได้คิดสร้างสรรค์ขึ้นมาใช้สอยจนกลายเป็นศิลปะที่สวยงามสอดคล้องกับสภาพความเป็นอยู่ สื่อถึงขนบประเพณีนั้น ๆ ตัวอย่างเช่น ภูมิปัญญาหัตถกรรมการทอผ้าไหมไทย ซึ่งเป็นงานที่ประณีตละเอียดอ่อนแฝงด้วยความเชื่อ วิถีชีวิตของแต่ละกลุ่มชนได้เป็นอย่างดี สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าความสำคัญของภูมิปัญญาไทย* (อังคณา ใจเหิม, 2554: 16)

จากการศึกษาเรื่องภูมิปัญญา ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ภูมิปัญญา หมายถึง องค์ความรู้หนึ่งที่สอดคล้องกับวัฒนธรรม กล่าวคือ เป็นสิ่งที่เกิดจากมนุษย์ในลักษณะของบุคคลใดบุคคลหนึ่งหรือกลุ่มชน โดยผ่านการสร้างสรรค์ สั่งสม สืบทอด พัฒนาและประยุกต์ใช้ในวิถีการดำเนินชีวิตมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งสอดคล้องเหมาะสมกับสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อมของแต่ละกลุ่มชน เพื่อแสดงอัตลักษณ์และความหลากหลายทางวัฒนธรรม เช่น ผลงานด้านสถาปัตยกรรม หัตถกรรม ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เป็นต้น โดยลักษณะสำคัญของภูมิปัญญาประกอบด้วยความเชื่อ ขนบธรรมเนียม ประเพณีพิธีกรรม สะท้อนแนวทางการปฏิบัติทางสังคมและพิธีกรรมตามโอกาสที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาจากบรรพบุรุษ นอกจากนี้พบว่า ภูมิปัญญาพื้นบ้านมีลักษณะเช่นเดียวกับคำว่า “ภูมิปัญญา” กล่าวคือ เป็นองค์ความรู้และปรากฏการณ์ที่สะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างคนและสังคม แต่เฉพาะเจาะจงสังคมใดสังคมหนึ่ง โดยเกิดขึ้นทั้งในลักษณะรูปธรรมและนามธรรม ซึ่งสอดคล้องตามบริบททางสังคม สภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมเฉพาะพื้นที่นั้น ทั้งนี้ การสืบทอดภูมิปัญญาพื้นบ้านใช้วิธีการสืบทอดแบบมุขปาฐะ ไม่นิยมการจดบันทึก ส่งผลให้ภูมิปัญญาพื้นบ้านมีความเคลื่อนไหว ซึ่งบ่งชี้ว่าภูมิปัญญาพื้นบ้านมีชีวิต

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.1.3 แนวคิดด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน

ผู้วิจัยทำการศึกษาเรื่องศิลปะการแสดงพื้นบ้านว่าด้วยเรื่องความหมายและลักษณะ โดยมุ่งศึกษาเฉพาะที่เกี่ยวกับศิลปะการแสดงประเภทเพลงร้องหรือเพลงพื้นบ้านดังนี้

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ได้อธิบายความหมายและประเภทของศิลปะการแสดง ไว้ในหนังสือเรื่อง มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ประจำปี พ.ศ. 2552 ความว่า

> *ศิลปะการแสดง หมายถึง การแสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึก และเรื่องราวต่าง ๆ โดยมีผู้แสดงเป็นสื่อผ่านทางเสียง ได้แก่ การขับร้องหรือการเล่นดนตรี และทางร่างกาย เช่น การร่ายรำ การเชิด การเต้น การแสดงท่าทาง ฯลฯ ดังนี้*
>
> *1. ดนตรี หมายถึง เสียงที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลง และ/หรือลีลาจังหวะ เครื่องบรรเลงซึ่งมีเสียงดัง ทำให้รู้สึกเพลิดเพลิน หรือเกิดอารมณ์รัก โศก หรือรื่นเริง เป็นต้น ดนตรีมีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงเพื่อการขับกล่อม ความบันเทิง ประกอบพิธีกรรม และประกอบการแสดง*
>
> *2. การแสดง หมายถึง แสดงออกทางร่างกาย ท่วงท่าการเคลื่อนไหว ท่าเต้น ท่ารำ การแสดงกิริยาของการเต้น การรำ การเชิด ฯลฯ ซึ่งแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกและการเล่าเรื่อง การแสดงอาจแสดงร่วมกับดนตรีและการขับร้องหรือไม่ก็ได้*
>
> *3. ดนตรีและการแสดงในพิธีกรรม หมายถึง การผสมผสานระหว่างการแสดงการร้อง การร่ายรำ และดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีกรรม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของความเชื่อในการดำรงชีพ การรักษาโรค การเรียกขวัญกำลังใจ การประกอบอาชีพ เป็นต้น*
>
> *4. เพลงร้องพื้นบ้าน หมายถึง บทเพลงที่เกิดจากคนในท้องถิ่นนั้น ๆ ที่คิดรูปแบบการร้อง การเล่น เป็นบทเพลงที่มีท่วงทำนอง ภาษาที่เรียบง่าย มุ่งความสนุกสนานเพลิดเพลินในโอกาสต่าง ๆ หรือการร่วมแรงร่วมใจการทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งในการประกอบอาชีพ* (กระทรวงวัฒนธรรม, 2552: 7-8)

จากความข้างต้นเรื่องศิลปะการแสดง ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า ศิลปะการแสดง หมายถึง ศิลปะที่สะท้อนเรื่องราวและความรู้สึกผ่านผู้แสดง ผู้บรรเลง ผู้ขับร้อง ผู้ร่ายรำ นักเต้นหรือผู้ที่เคลื่อนไหวทางร่างกายเพื่อเป็นการแสดงออกถึงเรื่องราวและความรู้สึก เช่น การเชิด โดยจำแนกศิลปะการแสดงออกเป็น 4 ประเภทดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

1. ดนตรี หมายถึง การแสดงที่สะท้อนอารมณ์และเรื่องราว ผ่านท่วงทำนองหรือลีลา จังหวะ โดยบทบาทของการแสดงดนตรีมีจุดประสงค์ 3 ประการคือ เพื่อความบันเทิง ประกอบพิธีกรรม และประกอบการแสดง

2. การแสดง หมายถึง การแสดงที่สะท้อนอารมณ์เรื่องราว ผ่านการเคลื่อนไหวทางร่างกาย ท่าเต้น ท่ารำ ท่าทางการเชิด โดยการแสดงอาจแสดงร่วมกับดนตรีและการขับร้องหรือไม่ร่วมก็ได้

3. ดนตรีและการแสดงในพิธีกรรม หมายถึง การแสดงที่สะท้อนอารมณ์เรื่องราวผ่านการผสมผสานระหว่างดนตรีและการแสดงที่ใช้ประกอบในพิธีกรรม ศิลปะการแสดงประเภทนี้มักมีการเชื่อมโยงกับเรื่องความเชื่อที่เกี่ยวกับการดำรงชีวิต เช่น การบำบัดรักษา การเรียกขวัญ การประกอบอาชีพ เป็นต้น

4. เพลงร้องพื้นบ้าน หมายถึง การแสดงที่สะท้อนอารมณ์เรื่องราวผ่านการร้องท่วงทำนองของบทเพลง ซึ่งเป็นบทเพลงที่เกิดจากภูมิปัญญาของคนในท้องถิ่นนั้น ๆ โดยสร้างสรรค์รูปแบบการร้องและการเล่นขึ้นอย่างมีระเบียบวิธี บทเพลงพื้นบ้านจึงมีท่วงทำนอง ภาษาที่เรียบง่าย มุ่งเน้นความสนุกสนาน มีบทบาททางสังคมโดยการใช้ร้องเล่นตามโอกาสต่าง ๆ อีกทั้งเป็นประโยชน์ต่อการสร้างความสามัคคีในหมู่คณะระหว่างการประกอบอาชีพ

เอนก นาวิกมูล ได้กล่าวถึงแนวคิดเพลงพื้นบ้านพื้นเมือง ไว้ในหนังสือเรื่อง เพลงนอกศตวรรษ สรุปความได้ว่า เพลงพื้นบ้านเป็นแนวคิดที่ชาวบ้านสร้างสรรค์บทเพลงขึ้นเพื่อความ-สนุกสนาน โดยเฉพาะในยุคเกษตรกรรม การถ่ายทอดมีลักษณะแบบปากต่อปาก ผ่านการสังเกตจดจำด้วยตนเอง ชื่อของเพลงพื้นบ้านมักไม่ระบุชื่อผู้แต่งทำนองอย่างเพลงในปัจจุบัน บ้างเรียกเพลงพื้นบ้าน บ้างเรียกเพลงพื้นเมือง บ้างเรียกเพลงพื้นบ้านพื้นเมือง ระเบียบวิธีการร้องมีทั้งแบบร้องเดี่ยวและแบบร้องกลุ่ม การแสดงนิยมใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้นประกอบการปรบมือ การร้องเป็นลักษณะของการโต้ตอบเรียกว่า “เพลงปฏิพากย์” หากจะทำความเข้าใจอย่างง่ายก็ควรเรียก “เพลงโต้ตอบ” (เอนก นาวิกมูล, 2550: 1)

ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้รวบรวมความหมายและลักษณะของเพลงพื้นบ้านจากเอกสารทางวิชาการไว้ในงานวิจัยเรื่อง วิถีชีวิตชุมชนคนเพลงโคราช ความว่า

> *มนตรี ตราโมท กล่าวว่า “เพลงพื้นเมือง หมายถึง เพลงชาวบ้านในท้องถิ่นต่าง ๆ ซึ่งแต่ละท้องถิ่นก็ประดิษฐ์แบบแผนการเล่น การร้องเพลงไปตามความนิยม และสำเนียงพูดที่เปล่งต่างกัน เพลงแบบนี้มักจะนิยมร้องในเทศกาล หรืองานที่มีการชุมนุมผู้คนในหมู่บ้านมารื่นเริงกันชั่วครั้งชั่วคราว เช่น ตรุษสงกรานต์ ขึ้นปีใหม่ ทอดกฐิน ทอดผ้าป่า และการลงแขกเอาแรงกันในกิจอันเป็นอาชีพ เช่น เกี่ยวข้าว นวดข้าว เป็นต้น เนื้อหาของเพลงที่ร้องกันไม่ว่าเพลงทำนองชนิด*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ใด จะมีอยู่อย่างเดียวคือเรื่องว่าผู้ชายเกี้ยวผู้หญิง สิ่งสำคัญในการร้อง ก็อยู่ที่ผู้ร้องคิดค้นกลอนสดร้อง แก้กันด้วยปฏิภาณอันทำให้เกิดความสนุกทั้งสองฝ่าย

สุกัญญา สุจฉายา กล่าวว่า เพลงพื้นบ้านมีความเก่าแก่ สืบทอดจากปากต่อปากมาหลายชั่วอายุคน โดยอาศัยการจดจำ ไม่มีกำเนิดที่แน่ชัด แต่เป็นที่ยอมรับและถ่ายทอดกันอย่างแพร่หลายลักษณะเด่นของเพลงพื้นบ้านคือ ความเรียบง่าย และความมีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ความเรียบง่ายนั้นปรากฏอยู่ในรูปแบบและทำนอง ความเรียบง่ายของรูปแบบคือ การซ้ำคำ ซ้ำวรรค ซ้ำโครงสร้างของจังหวะสัมผัส ภาษาที่ใช้เป็นภาษาพูดธรรมดา ส่วนความเรียบง่ายในทำนองคือ ทำนองไม่ซับซ้อน มีระดับเสียงซ้ำไปซ้ำมา มีช่วงจังหวะหยุดที่แน่นอน ซึ่งง่ายและสะดวกแก่การจดจำ ส่วนลักษณะเฉพาะถิ่น ปรากฏอยู่ที่การที่รจนาท่วงทำนอง ภาพสังคมที่สะท้อนอยู่ในเนื้อหาของบทเพลง และแก่นเรื่องเป็นสากล (สุกัญญา สุจฉายา, 2525: 1 อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 37)

นอกจานี้ ศุภชัย ทอนสูงเนิน ยังได้กล่าวสรุปเรื่องลักษณะเพลงพื้นบ้านไว้ด้วยเช่นกัน ความว่า

1. เพลงพื้นบ้าน หมายถึง เพลงของชาวบ้าน ที่ชาวบ้านเป็นผู้ให้กำเนิด เป็นผู้เล่น และผู้ฟัง

2. เพลงพื้นบ้าน ไม่ปรากฏที่มาหรือผู้แต่ง มีการถ่ายทอดสืบต่อกันมาด้วยวิธีปากต่อปาก หรือการสังเกตจดจำ

3. เพลงพื้นบ้านมีลักษณะเรียบง่าย และมีเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น รูปแบบ เนื้อหาวิธีการเล่น มีความเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมและวัฒนธรรมท้องถิ่น

4. เพลงพื้นบ้านมักใช้ร้องในงานที่ชาวบ้านมาชุมนุมกันหรือร่วมกันทำกิจกรรมใด ๆ ของวิถีชีวิต เช่น งานขึ้นปีใหม่ ตรุษสงกรานต์ การลงแขกทำงานต่าง ๆ งานรื่นเริง เป็นต้น

5. เพลงพื้นบ้าน เป็นสื่อที่สะท้อนภาพสังคม วัฒนธรรมท้องถิ่นและเป็นที่รวมภูมิปัญญาของชาวบ้าน (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 37)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ได้กล่าวถึงนิยามความหมายและประเภทของวรรณกรรมพื้นบ้าน รวมถึงความสำคัญเกี่ยวกับการประพันธ์เนื้อร้องเพลงพื้นบ้าน ความว่า

> *วรรณกรรมพื้นบ้าน หมายถึง วรรณกรรมที่ถ่ายทอดอยู่ในวิถีชีวิตชาวบ้าน โดยครอบคลุมทั้งวรรณกรรมที่ถ่ายทอดโดยวิธีการบอกเล่าและที่เขียนเป็นลายลักษณ์อักษร*
>
> *1. นิทานพื้นบ้าน หมายถึง เรื่องเล่าที่สืบทอดต่อ ๆ กันมา ประกอบด้วย นิทานเทวปกรณ์ ตำนาน นิทานศาสนา นิทานคติ นิทานมหัศจรรย์ นิทานชีวิต นิทานประจำถิ่น นิทานอธิบายเหตุ นิทานเรื่องสัตว์ นิทานเรื่องผี มุขตลก และเรื่องโม้ นิทานเข้าแบบของไทย*
>
> *2. ประวัติศาสตร์บอกเล่า หมายถึง เรื่องเล่าเกี่ยวกับประวัติการตั้งถิ่นฐาน การอพยพ ความเป็นมา และบุคคลสำคัญของชุมชน*
>
> *3. บทสวดหรือบทกล่าวในพิธีกรรม คำสวดที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น บททำขวัญ คำบูชา คำสมา คำเวนทาน บทสวดสรภัญญ์ คาถาบทอานิสงส์ บทประกอบการรักษาโรคพื้นบ้าน คำให้พร คำอธิษฐาน ฯลฯ*
>
> *4. บทร้องพื้นบ้าน คำร้องที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมาในโอกาสต่าง ๆ เช่น บทกล่อมเด็ก บทร้องเล่น บทเกี้ยวพาราสี บทจ๊อย คำเซิ้ง ฯลฯ*
>
> *5. สำนวนและภาษิต คำพูดหรือคำกล่าวที่สืบทอดกันมามักมีสัมผัสคล้องจองกัน เช่น โวหาร คำคม คำพังเพย คำอุปมาอุปไมย คำขวัญ คติพจน์ คำสบถ สาบาน คำสาปแช่ง คำชม คำคะนอง ฯลฯ*
>
> *6. ปริศนาคำทาย หมายถึง คำหรือข้อความที่ตั้งเป็นคำถามคำตอบที่สืบทอดกันมา เพื่อให้ผู้ตอบได้ทายหรือตอบปัญหาเช่น คำทาย ปัญหาเชาวน์ ผะหมี*
>
> *7. ตำรา องค์ความรู้ที่มีการเขียนบันทึกในเอกสารโบราณ เช่น ตำราโหราศาสตร์ ตำราดูลักษณะคนและสัตว์ ตำรายา ฯลฯ* (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2552: 6)

จากความข้างต้นเรื่องวรรณกรรมพื้นบ้าน ผู้วิจัยสรุปได้ว่า วรรณกรรมพื้นบ้าน หมายถึง คำบอกเล่าและลายลักษณ์อักษรที่สะท้อนที่ถ่ายทอดเรื่องราวที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตของชาวบ้านและมีการถ่ายทอดในชุมชนและท้องถิ่นนั้น ๆ โดยจำแนกวรรณกรรมพื้นบ้านออกเป็น 7 ประเภทดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

1. นิทานพื้นบ้าน หมายถึง ตำนาน เรื่องเล่า ที่ปรากฏเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนา คติคำสอน ความมหัศจรรย์ การใช้ชีวิต สิ่งที่ปรากฏขึ้นในท้องถิ่น บอกเล่าเหตุและผล สัตว์ ผี มุข-ตลก และเรื่องโม้ที่สร้างขึ้นใหม่ โดยมีการสืบทอดต่อๆ กันมา

2. ประวัติศาสตร์บอกเล่า หมายถึง เรื่องเล่า ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและบุคคลสำคัญของชุมชน

3. บทสวดหรือบทกล่าวในพิธีกรรม หมายถึง คำสวดที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการ ทำขวัญการบูชาการรักษา การขอพร การอธิษฐาน บทสวด คาถา ซึ่งใช้ประกอบในพิธีกรรมต่าง ๆ

4. บทร้องพื้นบ้าน หมายถึง คำร้องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม ปรากฏเป็นบทเพลงต่าง ๆ เช่น บทกล่อมเด็ก บทร้องเล่น บทเกี้ยวพาราสี บทจ๊อย เป็นต้น ซึ่งถ่ายทอดสืบต่อกันมาในโอกาสต่าง ๆ

5. สำนวนและภาษิต หมายถึง คำพูดหรือคำกล่าวที่มีสัมผัสคล้องจองกัน เช่น โวหาร คำคม คำพังเพย คำอุปมาอุปไมย คำขวัญ เป็นต้น ซึ่งมีการถ่ายทอดสืบต่อกันจากรุ่นสู่รุ่น

6. ปริศนาคำทาย หมายถึง คำหรือข้อความที่ตั้งเป็นคำถามและคำตอบ มุ่งให้เกิดการทายคำตอบ เช่น ปัญหาเชาวน์ เป็นต้น ซึ่งมีการถ่ายทอดสืบต่อกันจากรุ่นสู่รุ่น

7. ตำรา หมายถึง เอกสารโบราณที่เป็นลายลักษณ์อักษร เช่น ตำราโหราศาสตร์ ตำราดูลักษณะคนและสัตว์ ตำรายา เป็นต้น

ในขณะเดียวกัน บุญสม สังข์สุข นายกสมาคมเพลงโคราช ประจำปี พ.ศ. 2547 - 2562 ได้ให้สัมภาษณ์เรื่อง เพลงพื้นบ้าน สรุปความว่า เพลงพื้นบ้านถือเป็นพื้นฐานทางดนตรีที่สำคัญสำหรับการต่อยอดไปสู่การสร้างสรรค์บทเพลงและเพลงประเภทอื่น ๆ เนื่องจากเพลงพื้นบ้านมีลักษณะท่วงทำนองและการปฏิบัติที่เข้าใจได้ง่าย ไม่ซับซ้อน ไม่มีกรอบ กฎเกณฑ์ ข้อบังคับในทางปฏิบัติที่เข้าใจยากและถือเป็นเพลงประเภทแรกที่เกิดขึ้นอย่างเช่นเพลงกล่อมลูก เป็นต้น (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

จากการศึกษาเรื่องเพลงพื้นบ้าน จึงพบข้อสรุปว่าเนื้อหาวรรณกรรมส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และสังคม เช่นเดียวกับดนตรีพื้นบ้าน สอดคล้องตามที่ สนอง คลังพระศรี ได้อธิบายไว้ในเอกสารประกอบการสอน วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เรื่อง รายวิชาดนตรีพื้นบ้านของไทย ความว่า

> *ดนตรีพื้นบ้าน เป็นศิลปะเพลงร้องที่มีประโยชน์ต่อมนุษย์ในสังคม เปรียบเสมือนสัญลักษณ์ทางสังคมที่สะท้อนระบบความเชื่อ ศาสนาและชนชั้นทางสังคม อัตลักษณ์แสดงความเป็นตัวตนของชุมชน มรดกภูมิปัญญาที่ทำให้เกิดความสืบเนื่องและความมั่นคงทางวัฒนธรรมของชุมชน ซึ่งช่วยบันทึก*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของชุมชนทำให้เกิดเป็นองค์ความรู้ในด้านต่าง ๆ ปรากฏในรูปแบบสื่อพื้นบ้านที่ช่วยให้คนในชุมชนได้รับรู้และเรียนรู้ ทำให้เกิดการขัดเกลาจิตใจของคนในชุมชน สื่อพื้นบ้านยังสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตและแนวทางปฏิบัติของคนในชุมชน เป็นเครื่องมือในการประชาสัมพันธ์ข่าวสาร ส่งเสริมความสัมพันธ์ระหว่างคนในชุมชน สร้างความสามัคคี เปรียบเสมือนเครื่องมือในการรักษาบรรทัดฐาน ระเบียบแบบแผนทางสังคม มีส่วนช่วยในการรักษาสถาบันที่สำคัญทางสังคม เช่น ศาสนา อีกทั้งเปิดโอกาสให้คนในชุมชนได้เกิดความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี โดยใช้ไหวพริบปฏิภาณ เพื่อสร้างความบันเทิงอันส่งผลต่อพัฒนาการทางด้านร่างกายและจิตใจที่ดี อีกทั้งเพลงพื้นบ้านยังสามารถนำมาเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพ สร้างชื่อเสียงให้กับชุมชนและช่วยส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม (สนอง คลังพระศรี, 2555: 14-16)

จากความข้างต้นเรื่องดนตรีพื้นบ้าน ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า ดนตรีพื้นบ้านเป็นหนึ่งในศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ประเภทเพลงร้อง หัวใจสำคัญของการแสดงคือการขับร้องแบบปฏิพากย์ระหว่างคนสองคนหรือกลุ่มสองกลุ่ม การแสดงเพลงพื้นบ้านมีประโยชน์ทั้งทางตรงและทางอ้อมต่อมนุษย์และสังคม เปรียบเสมือนสัญลักษณ์ทางสังคมที่สะท้อนแนวคิดการดำรงชีวิตของคนในสังคมนั้น ได้แก่ ระบบความเชื่อ ศาสนา ชนชั้นทางสังคม อัตลักษณ์ตัวตนของชุมชน เพลงพื้นบ้านจึงนับเป็นหนึ่งในมรดกภูมิปัญญาที่ทำให้เกิดความสืบเนื่องและความมั่นคงทางวัฒนธรรมของชุมชน ปรากฏในรูปแบบกิจกรรมเพื่อความบันเทิงหรือการมหรสพ สมโภชงานต่าง ๆ โดยเนื้อหาของวรรณกรรมเน้นสะท้อนแนวคิดการดำรงชีวิต ความเชื่อ และค่านิยมของคนในชุมชน

ลักษณะของเพลงดนตรีพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านจึงปรากฏในรูปแบบของสื่อการแสดงที่สะท้อนและเชื่อมโยงระหว่างมนุษย์และสังคมเฉพาะพื้นที่ โดยจำแนกตามจุดประสงค์การใช้ได้ 3 ลักษณะ ประกอบด้วยประการแรก สื่อเพื่อความรู้ หมายถึง สื่อพื้นบ้านที่ช่วยบันทึกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของชุมชน ทำให้เกิดองค์ความรู้ในด้านต่าง ๆ นำไปสู่การต่อยอดทางความคิดสร้างสรรค์ของอาชีพศิลปินพื้นบ้าน ประการที่สอง สื่อเพื่อประชาชน หมายถึง สื่อพื้นบ้านที่ช่วยให้คนในชุมชนได้มีส่วนร่วมในการรับรู้ ทำให้เกิดการขัดเกลาจิตใจส่งเสริมความสัมพันธ์อันดีและสร้างความสามัคคีระหว่างคนในชุมชน ส่งผลดีต่อพัฒนาการทางด้านร่างกายและจิตใจ และประการสุดท้าย สื่อเพื่อสังคม หมายถึง สื่อพื้นบ้านที่ใช้เป็นเครื่องมือในการประชาสัมพันธ์ข่าวสาร รณรงค์และการเรียนการสอนในสถานศึกษา เปรียบเสมือนเครื่องมือในการรักษาบรรทัดฐาน ระเบียบแบบ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

แผนทางสังคม สามารถนำมาเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพ สร้างชื่อเสียงให้กับชุมชน ส่งผลให้เกิดความแข็งแรงด้านสังคมและวัฒนธรรมที่ท้องถิ่น

จากการศึกษาเรื่องศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้าน ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ศิลปะการแสดง หมายถึง มรดกภูมิปัญญาของคนในท้องถิ่นที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสะท้อนเรื่องราวและความรู้สึกผ่านองค์ประกอบอย่างใดอย่างหนึ่งหรือทั้งหมดของการแสดงคือ ผู้บรรเลง ผู้ขับร้อง ผู้ร่ายรำ โดยสามารถจำแนกศิลปะการแสดงออกเป็น 4 รูปแบบ ประกอบด้วยรูปแบบแรกคือ ดนตรีที่เกิดขึ้นเพื่อความบันเทิง พิธีกรรมและประกอบการแสดง รูปแบบที่สองคือ การเคลื่อนไหวของร่างกาย เช่น การร่ายรำ การเต้น การเชิด ซึ่งสามารถประกอบดนตรีหรือการร้องหรือไม่ก็ได้ รูปแบบที่สามคือ ดนตรีและการแสดงในพิธีกรรมตามความเชื่อ สอดคล้องต่อวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น และรูปแบบที่สี่คือ เพลงร้องพื้นบ้านที่เกิดจากภูมิปัญญาของคนในท้องถิ่นนั้น ๆ มีท่วงทำนอง ภาษาที่เรียบง่าย มุ่งเน้นความสนุกสนาน มีบทบาททางสังคมโดยการใช้ร้องเล่นตามโอกาสต่าง ๆ อีกทั้งเป็นประโยชน์ต่อการสร้างความสามัคคีในหมู่คณะระหว่างการประกอบอาชีพ โดยคำว่า เพลงร้องพื้นบ้าน หมายถึง หนึ่งในภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้านที่สร้างสรรค์ขึ้นจากแนวคิดของคนในท้องถิ่น เกิดเป็นระเบียบวิธีการร้องและเนื้อหาบทเพลงใหม่สอดคล้องตามบริบทของสังคมและวัฒนธรรมในท้องถิ่นนั้น ๆ เช่น วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคกลางที่กำเนิดขึ้นในยุคแห่งวิถีชีวิตชาวเกษตรกรรม ส่งผลให้เพลงร้องพื้นบ้านเปรียบเสมือนสัญลักษณ์ทางสังคมที่สะท้อนแนวคิดการดำรงชีวิตของคนในสังคม อัตลักษณ์ตัวตนของชุมชน ช่วยให้เกิดความสืบเนื่องและความมั่นคงทางวัฒนธรรมของชุมชน อีกทั้ง เพลงพื้นบ้านนับเป็นพื้นฐานทางดนตรีที่สำคัญสำหรับการต่อยอดไปสู่การสร้างสรรค์บทเพลงและเพลงประเภทอื่น ๆ เพลงประเภทแรกที่เกิดขึ้น เช่น เพลงกล่อมลูก เป็นต้น โดยลักษณะของเพลงร้องพื้นบ้านสรุปได้ 9 ลักษณะ ประกอบด้วยประการแรกคือ การถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ ผ่านการสังเกต จดจำด้วยตนเอง ประการที่สองคือ การไม่ระบุชื่อผู้แต่ง ประการที่สามคือ ความหมายสามารถนิยามเหมือนกันทั้งรูปแบบเพลงพื้นบ้าน เพลงพื้นเมือง เพลงพื้นบ้านพื้นเมือง ประการที่สี่คือ การร้องแบ่งได้ทั้งแบบเดี่ยวและแบบกลุ่ม ประการที่ห้าคือ การใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้นประกอบการปรบมือ ประการที่หกคือ การร้องในลักษณะการโต้ตอบเรียกว่า เพลงปฏิพากย์ หรือเพลงโต้ตอบ ประการที่เจ็ดคือ เนื้อหาสอดคล้องกับวรรณกรรมพื้นบ้าน 7 ประเภท โดยเฉพาะเรื่องที่เกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน ประวัติศาสตร์บอกเล่า บทร้องพื้นบ้าน สำนวนภาษิต ปริศนาคำทาย หรือตำราความรู้ เป็นต้น ประการที่แปดคือ ทำนองภาษาเข้าใจได้ง่าย ไม่ซับซ้อน ไม่มีกรอบ กฎเกณฑ์ ข้อบังคับ และสอดคล้องกับสภาพแวดล้อมด้านสังคมและวัฒนธรรมในท้องถิ่นนั้น ๆ และประการสุดท้ายคือ วิธีการร้องมีฉันทลักษณ์และโครงสร้างที่เข้าใจง่าย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ในขณะเดียวกันจากเรื่องบทบาทดนตรีพื้นบ้านที่มีต่อสังคม ผู้วิจัยสรุปได้ว่า บทบาทปรากฏในรูปแบบของสื่อการแสดงที่เชื่อมโยงกับอัตลักษณ์การดำรงชีวิตของมนุษย์ในท้องถิ่นนั้น ๆ เน้นความสนุกสนานเป็นสำคัญ มีประโยชน์ทั้งทางตรงและทางอ้อมต่อมนุษย์และสังคม ปรากฏในรูปแบบกิจกรรมเพื่อความบันเทิงหรือการมหรสพเป็นหลัก สะท้อนแนวคิดการดำรงชีวิต ความเชื่อและค่านิยมของคนในท้องถิ่นผ่านเนื้อหาและการร้อง ผู้วิจัยสรุปจุดประสงค์บทบาทได้ 3 ด้าน ประกอบด้วยประการแรกคือ ด้านองค์ความรู้ เป็นสื่อพื้นบ้านที่เปรียบเสมือนนวัตกรรมด้านองค์ความรู้ที่ช่วยบันทึกและต่อยอดทางความคิด ประการที่สองคือ ด้านประชาชน เป็นสื่อพื้นบ้านที่เปรียบเสมือนเครื่องมือในการพัฒนามนุษย์ และประการสุดท้ายคือ ด้านสังคม เป็นสื่อพื้นบ้านที่เปรียบเสมือนเครื่องมือในการพัฒนาระดับสังคมให้เกิดความแข็งแรงทางสังคมและวัฒนธรรม เป็นการแสดงออกทางความคิดสร้างสรรค์ของชาวบ้านตามแต่ละท้องถิ่น

2.1.4 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

ผู้วิจัยทำการศึกษาเรื่องทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ โดยมุ่งศึกษาความคิดสร้างสรรค์ที่เชื่อมโยงกับผลงานสร้างสรรค์ด้านศิลปะและวัฒนธรรมดังนี้

ราชบัณฑิตยสถาน ได้กล่าวถึงความหมายของคำว่า “สร้างสรรค์” ความว่า *“สร้างสรรค์ หมายถึง หมายถึง สร้างให้มีให้เป็นขึ้น มักใช้ทางนามธรรม เช่น สร้างสรรค์ความสุขความเจริญให้แก่สังคมมีลักษณะริเริ่มในทางที่ดี เช่น ความคิดสร้างสรรค์ ศิลปะสร้างสรรค์”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 1178)

ไขแสง ศุขะวัฒนะ ได้กล่าวถึงเรื่องการสร้างสรรค์ในวงการดนตรีไว้ในหนังสือ สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีตะวันตก สรุปความว่า การสร้างสรรค์เกิดจากผู้สร้างสรรค์ผ่านกระบวนการคิด ปัญญาและจิตใจ สิ่งที่สำคัญแห่งความคิดสร้างสรรค์ประการแรกคือ ตัวบุคคล ผู้ที่ถูกเรียกว่า “ผู้สร้างสรรค์” การพัฒนาการดนตรีที่จะต้องดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง โดยส่วนประกอบที่เรียกว่า “บุคคลในวงการดนตรี” ประกอบด้วย 3 ประเภทคือ ผู้สร้างสรรค์ (Creator) ผู้แสดงความหมาย (Interpreter) และผู้รับ (Receiver) ซึ่งมีนิยามความหมายดังนี้

1. ผู้สร้างสรรค์คือ “คีตกวี” หรือ นักประพันธ์เพลง หรือ นักแต่งเพลง หรือในภาษาอังกฤษ เรียกว่า “Composer” หมายถึง ผู้ที่สร้างสรรค์บทเพลง
2. ผู้แสดงความหมายคือ ผู้ทำหน้าที่แสดงความหมาย (Interpret) ของบทเพลงโดยผ่านเครื่องมือสื่อกลาง โดยทั่วไปนิยมเรียกว่า “ผู้แสดง” (Performer) จำแนกได้เป็นนักดนตรี นักขับร้องและวาทยกร (Conductor)
3. ผู้รับคือ “ผู้ฟังดนตรี” (Music Listener) (ไขแสง ศุขะวัฒนะ, 2554: 19)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ชนะชัย กอผจญ วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลง ตับวิฬาร์เริงสำราญ ได้รวบรวมสาระสำคัญเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์จากนักวิชาการและเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ ไว้ดังนี้

อารี พันธ์มณี กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เกิดจากสมองและจินตนาการ เพื่อให้ได้มาซึ่งผลลัพธ์ที่ใหม่ไปจากเดิม โดยจะต้องอยู่บนฐานของเหตุและผล ความว่า

> *ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางสมองที่เกิดจากการปรุงแต่งความคิดเดิม และนำไปสู่การค้นพบสิ่งแปลกใหม่ ทั้งนี้ความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้ต้องมีความพยายามหรือจินตนาการประกอบเข้าด้วยกัน จึงเกิดเป็นผลงานขึ้นโดยมีรายละเอียดดังนี้*
>
> *ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดที่นำไปสู่การค้นพบสิ่งแปลกใหม่ ปรุงแต่ง จากความคิดเดิมผสมผสานกันให้เกิดสิ่งใหม่ ซึ่งรวมทั้งการประดิษฐ์ค้นพบสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนวิธีการคิด ทฤษฎี หลักการได้สำเร็จ ความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้มิใช่เพียงแต่คิดในสิ่งที่เป็นไปได้ หรือสิ่งที่เป็นเหตุเป็นผลเพียงอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่ต้องควบคู่กันไปกับความพยายามที่จะสร้างความคิดฝันหรือจินตนาการให้เป็นไปได้หรือที่เรียกว่าจินตนาการประยุกต์นั่นเอง จึงทำให้เกิดผลงานจากความคิดสร้างสรรค์ขึ้น* (อารี พันธ์มณี, 2540: 9 อ้างถึงใน ชนะชัย กอผจญ, 2559: 53)

ศิริกาญจน์ โกสุมภ์ และดารณี คาวัจนัง กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เกิดจากจินตนาการในการคิดค้นสิ่งใหม่ เช่น สิ่งประดิษฐ์ โดยลักษณะความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วยการคิดแบบกระบวนการ มีลักษณะเฉพาะตนและมีลักษณะของผลงานสร้างสรรค์ ความว่า

> *ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง จินตนาการประยุกต์ที่สามารถนำไปสู่สิ่งประดิษฐ์ คิดค้นใหม่ทางเทคโนโลยี เป็นความคิดในลักษณะที่คนอื่นคาดไม่ถึง เป็นความคิดที่หลากหลาย คิดได้กว้างไกล เป็นได้ทั้งปริมาณและคุณภาพ มี 3 ลักษณะ ประการที่หนึ่งเป็นกระบวนการ หมายถึง ความรู้สึกไวต่อปัญหา พยายามคิดแก้ปัญหา ประการที่สองเป็นลักษณะของบุคคล หมายถึง บุคคลที่มีความกระตือรือร้น และอยากรู้ อยากเห็น และประการที่สามเป็นลักษณะของผลผลิต หมายถึง ผลงานที่สร้างสรรค์* (ศิริกาญจน์ โกสุมภ์ และดารณี คาวัจนัง, 2546: 74 อ้างถึงใน ชนะชัย กอผจญ, 2559: 53-54)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สายพิน กองกระโทก กล่าวว่า จิตนาการและกระบวนการทางสมองส่งผลให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ที่นำไปสู่การสร้างสิ่งใหม่ ๆ หรือการพัฒนาสิ่งเดิม ความว่า

> *ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง กระบวนการทางสมองของบุคคลที่คิดและจินตนาการในลักษณะคิดแบบเอนกนัย เป็นการคิดที่แตกต่างจากความคิดของบุคคลอื่น และนำไปสู่การคิดค้นสิ่งใหม่ ๆ หรือดัดแปลงปรับปรุงแก้ไขสิ่งต่าง ๆ ที่มีอยู่แล้วให้มีประสิทธิภาพดีกว่าเดิมและเป็นประโยชน์ต่อสังคม* (สายพิน กองกระโทก, 2552: 56-57 อ้างถึงใน ชนะชัย กอผจญ, 2559: 54)

อารี รังสินันท์ กล่าวว่า การค้นพบสิ่งใหม่ ๆ เกิดจากจินตนาการประยุกต์มักเป็นสิ่งที่ผู้อื่นคาดไม่ถึงและเป็นสิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อคนและสังคม ความว่า

> *ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง ความคิดจินตนาการประยุกต์ ที่สามารถนำไปสู่สิ่งประดิษฐ์คิดค้นพบสิ่งใหม่ ๆ ทางเทคโนโลยี เป็นความคิดในลักษณะที่คนอื่นคาดคิดไม่ถึง หรือมองข้าม เป็นความคิดหลากหลาย คิดได้กว้างไกล เน้นทั้งปริมาณและคุณภาพ อาจเกิดจากการคิดผสมผสาน เชื่อมโยงระหว่างความคิดใหม่ ๆ กับประสบการณ์เดิมให้เกิดสิ่งใหม่ที่แก้ปัญหา และเอื้ออำนวยประโยชน์ต่อตนเองและสังคม* (อารี รังสินันท์, 2527: 5 อ้างถึงใน ชนะชัย กอผจญ, 2559: 54)

ชนะชัย กอผจญ กล่าวว่า การคิดแบบก้าวไกลในหลายมิติผ่านจินตนาการอย่างเป็นกระบวนการ หรือการคิดพัฒนาจากประสบการณ์เดิม โดยใช้สภาพแวดล้อมเป็นเครื่องมือกระตุ้นทางความคิด ส่งผลให้เกิดผลงานใหม่หรือตอบปัญหาใหม่ได้ ความว่า

> *ความคิดสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการทางสมองที่สามารถคิดได้กว้างไกลหลายแง่มุม เกิดจากความคิดริเริ่ม ประกอบกับจินตนาการ หรืออาจเกิดจากการคิดผสมผสานเชื่อมโยงระหว่างความคิดริเริ่มกับประสบการณ์เดิมของแต่ละบุคคล โดยมีสิ่งเร้าภายนอก เช่น สถานการณ์ต่าง ๆ เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความคิดสร้างสรรค์เพื่อตอบสนองการแก้ปัญหาหรือการสร้างสรรค์ผลงานใหม่* (ชนะชัย กอผจญ, 2559: 53-54)

จากการศึกษาเรื่องความคิดสร้างสรรค์ในมิติทางศิลปะและวัฒนธรรม ผู้วิจัยสามารถสรุปความข้างต้นได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง กระบวนการทางสมองที่เกิดจากการทำงานของสมองทั้งสองด้านของผู้สร้างสรรค์ด้วยจิตใจและปัญญา กล่าวคือ ความคิดสร้างสรรค์เป็นการบูรณา-

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

การระหว่างสมองด้านที่ใช้ความรู้สึกและความคิดเชิงเหตุผล สมองด้านซ้ายมีกระบวนการคิดเชิงเหตุและผล ทฤษฎี หลักการ (Critical Thinking) บูรณาการกับกระบวนการคิดของสมองด้านขวา ซึ่งเป็นกระบวนการคิดเชิงจินตนาการ การปรุงแต่งใหม่ การคิดค้นสิ่งใหม่ การปรับปรุงจากสิ่งเดิม หรือที่เรียกว่า จินตนาการประยุกต์ โดยภายหลังจากการบูรณาการด้านการคิดทั้งสองด้านเข้าด้วยกันเป็นผลทำให้เกิดสิ่งใหม่ขึ้น เช่น สิ่งประดิษฐ์ เทคโนโลยี ทฤษฎี นวัตกรรม เป็นต้น

การสร้างสรรค์มักมีความเชื่อมโยงกับเรื่องราวของศิลปะและวัฒนธรรมในมิติใดมิติหนึ่งหรือคู่ขนานกัน ซึ่งส่งผลให้งานสร้างสรรค์เกิดขึ้นอย่างมีประสิทธิภาพและเอื้อประโยชน์ต่อตนเองและสังคม โดยองค์ประกอบแห่งความคิดสร้างสรรค์จะประกอบด้วย ผู้สร้างสรรค์และการสร้างสรรค์ ซึ่งนัยทางดนตรีปรากฏบุคคล 3 ประเภทที่นับเป็นองค์ประกอบของการสร้างสรรค์งานด้านดนตรี ประกอบด้วย ผู้สร้างสรรค์ (นักประพันธ์) ผู้แสดงความหมาย (ผู้แสดง) และผู้รับ (ผู้ฟังดนตรี)

ลักษณะของผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์จะต้องเป็นผู้มีความคิดกว้างไกล ความคิดที่สามารถเป็นได้ทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพ ซึ่งประกอบด้วยความคิด 3 ลักษณะดังนี้

1. ลักษณะกระบวนการคิดที่มักจะพยายามคิดตอบโจทย์หรือแก้ปัญหาจากประสบการณ์หรือพยายามเชื่อมโยงกับปรากฏการณ์ใดปรากฏการณ์หนึ่งที่เป็นกรณีศึกษา (Cased Study)

2. ลักษณะเฉพาะบุคคลที่มักมีความกระตือรือร้น ช่างสังเกต ช่างจด ช่างจำ ชอบการทดลองจนเกิดประสบการณ์และความรู้ใหม่

3. ลักษณะผลผลิตที่เกิดขึ้นจะต้องมีความสร้างสรรค์ มีความใหม่ เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตามแต่ลักษณะผู้สร้างสรรค์ มีประสิทธิภาพที่ดีกว่าเดิม สามารถนำไปใช้สอดแทรก (Intervention) ในบริบทสังคมและมนุษย์ได้ เกิดเป็นคุณค่าและประโยชน์ไม่ทางตรงก็ทางอ้อมในที่สุด

2.1.5 ประวัติที่มาของเพลงพื้นบ้าน

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเรื่องเพลงพื้นบ้านเป็นสำคัญ เนื่องด้วยการวิจัยครั้งนี้มีความเชื่อมโยงกับเรื่องศิลปะการแสดงเพลงโคราช ประเภทเพลงร้องเพลงพื้นบ้าน โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.1.5.1 ความหมายและที่มา

ราชบัณฑิตยสถาน ได้กล่าวถึงความหมายของคำว่า “พื้นบ้าน” และ “พื้นเมือง” ความว่า *“พื้นบ้าน หมายถึง เฉพาะถิ่น เช่น ของพื้นบ้าน มักใช้ให้เข้าคู่กับคำว่า พื้นเมือง เป็น พื้นบ้านพื้นเมือง ส่วนคำว่า พื้นเมือง หมายถึง เฉพาะเมือง เฉพาะท้องที่ เช่น ของพื้นเมือง คนพื้นเมือง นิทานพื้นเมือง”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 841)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สุจิตต์ วงษ์เทศ กล่าวว่า การร้องคือ การขับหรือลำคำโคลงกลอนด้วยเสียงที่เปล่งออกมาจากริมฝีปาก ไม่มีหลักฐานแน่ชัด พัฒนาการของคำขับและลำโดยภาพรวมเรียกว่า “กลอน” เพราะการร้องขับลำต้องใช้วิธีการด้นเป็นคำกลอน คำกลอนยุคแรก ๆ เกิดขึ้นเพื่อร้องหรือขับลำตามที่ปรากฏในวรรณคดีโบราณ เช่น โองการแช่งน้ำใช้สวด มหาชาติคำหลวงใช้สวด สมุทรโฆษใช้พากย์หนังใหญ่ เป็นต้น ดังนั้น คำกลอนทุกชนิดจะปรากฏ “เสียง" (ร้อง ขับ ลำ) และ “ทำนอง” อย่างเสรีกำกับอยู่ด้วยทั้งสิ้น ซึ่งหากพิจารณาด้านพัฒนาการของคำกลอนก็จะสามารถทราบลีลาการร้องหรือการขับในยุคดั้งเดิมได้ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542 :47)

สุกัญญา สุจฉายา กล่าวว่า เพลงที่มีความเก่าแก่ ไม่ปรากฏการกำเนิดแน่ชัด แต่เป็นที่ยอมรับในสังคมและมีการแพร่หลายในปัจจุบัน ลักษณะเรียบง่าย มีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น สะท้อนผ่านรูปแบบและทำนองการแสดง ทำนองเรียบง่าย เน้นการซ้ำของทำนอง ระดับเสียงซ้ำไปมา เนื้อหาสะท้อนสังคมและความเป็นสากล สำเนียงภาษาการสื่อสารของชาวบ้านท้องถิ่น ๆ เน้นการคิดกลอนสด ร้องแก้กันด้วยไหวพริบปฏิภาณ เกิดความสนุกสนาน (สุกัญญา สุจฉายา, 2525: 1 อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 37)

อมรา กล่ำเจริญ กล่าวว่า การร้องและการเล่นที่ใช้บทวรรณกรรมแบบชาวบ้านมีการสืบทอดแบบมุขปาฐะหรือจดจำ ไม่มีการบันทึก ไม่ปรากฏระเบียบวิธีการร้องเล่นและที่มาที่แน่ชัด เพลงพื้นบ้านมีลักษณะตายตัว อิสระ สามารถลดทอนได้โดยการปรับคำร้อง ในอดีตปรากฏเนื้อหาและการแสดงที่เกี่ยวกับสังคมเกษตรกรรม บ้างใช้เพื่อความบันเทิงแบบส่วนตัวและส่วนร่วมแบบหมู่คณะ มีลักษณะการร้องแบบเพลงปฏิพากย์ระหว่างชายและหญิงอย่างรื่นเริงและสนุกสนานตามเทศกาล ฤดูกาลและโอกาสที่สำคัญต่าง ๆ ประจำท้องถิ่นนั้น ๆ (อมรา กล่ำเจริญ, 2553: 2)

สนอง คลังพระศรี ได้กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้าน ว่าด้วยเรื่องความหมายของดนตรีพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้าน ไว้ในเอกสารประกอบการสอนรายวิชาดนตรีพื้นบ้านของไทย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ปีการศึกษา 2555 ความว่า

> *ดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music) มีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า ดนตรีประเพณี (Tradition Music) และดนตรีพื้นฐาน (Roots Music)*
>
> *ดนตรีพื้นบ้าน หมายถึง ดนตรีที่เป็นพื้นฐานดั้งเดิมของสังคมใดสังคมหนึ่งที่สืบทอดกันมาเป็นวัฒนธรรมประเพณีและสังคมนั้นอาจเป็นสังคมในระดับ “หมู่บ้าน” (Village) หรือ “เมือง” (City) ก็ได้ เนื่องจาก 2 คำนี้ เป็นคำคล้องจองกันคือ คำว่า “บ้านเมือง” จึงมีคำเรียกใช้ ทั้งคำว่า “ดนตรีพื้นบ้าน” และ “ดนตรีพื้นเมือง” ในความหมายเดียวกันคือหมายถึง โฟล์คมิวสิค (Folk Music) โดยแต่ละคำมีความหมายครอบคลุมในระดับที่ต่างกัน กล่าวคือ*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ความหมายเพลงพื้นบ้านและพื้นเมือง ความว่า *พื้นเมือง มักหมายถึงศิลปกรรมที่มีรูปแบบแพร่หลายอย่างกว้าง ๆ จนเป็นลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของหลาย ๆ ท้องถิ่น อาจพบทั้งในระดับหมู่บ้านและในเมือง เช่น หมอลำนิยมฟังกันทั่วไปในภาคอีสาน มโนราห์ นิยมชมและฟังทั่วไปในภาคใต้ เป็นต้น*

ส่วนคำว่า พื้นบ้าน มักหมายถึง ศิลปกรรมที่มีรูปแบบเฉพาะของชุมชนหมู่บ้าน (Village) อาจจะเป็นชุมชนเดียวหรือหลาย ๆ ชุมชนที่มีความคล้ายคลึงกันในเรื่องความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์ สภาพแวดล้อม การทำมาหากิน และการแยกอยู่อย่างโดด ๆ ห่างไกลจากการติดต่อกับชุมชนเมือง เช่น เพลงเรือแหลมโพธิ์ จังหวัดสงขลา ดนตรีพื้นบ้าน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี และหมอลำ เรื่องต่อกลอนทำนองขอนแก่น เป็นต้น

แต่เนื่องจากคำว่า “พื้นบ้าน” เป็นหน่วยย่อยกว่าคำว่า “พื้นเมือง” ความหมายและการใช้จึงค่อนข้างกระจายกว้างขวาง ครอบคลุม และใกล้เคียงกับคำว่า โฟล์คมิวสิคและดนตรีพื้นบาน ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความเป็นอัตลักษณ์ (Identity) ของแต่ละกลุ่มชนได้ดีกว่าคำว่า ดนตรีพื้นเมือง ที่มักกล่าวถึง ส่วนใหญ่นิยมใช้คำว่า “ดนตรีพื้นบ้าน” มากกว่า “ดนตรีพื้นเมือง”

ดังนั้น ดนตรีพื้นบ้าน จึงหมายถึงดนตรีที่เป็นพื้นฐานดั้งเดิมของสังคมใดสังคมหนึ่งที่สืบทอดกันมาเป็นวัฒนธรรมประเพณี ด้วยวิธีปากต่อปาก จัดเป็นงานวรรณกรรมมุขปาฐะ (Oral literature) ซึ่งรวมบทร้อยกรองและดนตรีเข้าด้วยกัน และมีความแตกต่างกันตามแต่ละท้องถิ่น อันเป็นผลมาจากการปะทะสังสรรค์จากหลายปัจจัย อาทิ ปัจจัยทางด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ สังคม การเมืองและการปกครอง เป็นต้น (สนอง คลังพระศรี, 2555: 6-7)

นอกจากนี้ สนอง คลังพระศรี ยังได้อธิบายว่า ประวัติที่มาของเพลงพื้นบ้านมีมูลเหตุสัมพันธ์กับสภาวะของมนุษย์และสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติในพื้นที่นั้น ๆ ซึ่งเกิดจากความผูกพันและมีมิติสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และจักรวาล โดยแสดงออกผ่านเรื่องราวของพิธีกรรมโดยใช้ดนตรีเป็นสื่อกลาง สามารถจำแนกมูลเหตุตามประเด็นต่าง ๆ ได้ 4 ประการ ประกอบด้วยประการแรก เกิดจากสภาพภูมิศาสตร์หรือสิ่งแวดล้อม ผลงานศิลปะการแสดงจึงเกิดเป็นวัฒนธรรมเฉพาะพื้นที่ ซึ่งมีลักษณะทางดนตรีและสังคีตลักษณ์สอดคล้องกับสภาพทางธรรมชาติประจำพื้นที่ ประการที่สอง เกิดจากสภาพทางสังคมในชุมชนนั้น ๆ เป็นต้นกำเนิดของกลุ่มสมาชิกที่ก่อตัวขึ้นเพื่อการดำเนินกิจกรรมหรือการประกอบอาชีพร่วมกัน ระหว่างหรือหลังจากเสร็จสิ้นภาระหน้าที่ ทุกคนจึง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

คิดสร้างสรรค์กิจกรรมทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างความผ่อนคลาย เน้นความสามัคคีภายในกลุ่ม ซึ่งลักษณะทางดนตรีพื้นบ้านมีลีลาที่เร้าใจ สนุกสนาน ภาษาเข้าใจง่าย ทุกคนสามารถร้องตามได้โดยฉับพลันแบบโต้ตอบกัน ความท้าทายของดนตรีพื้นบ้านคือ ไหวพริบปฏิภาณ ลักษณะการเล่นเรียกว่าการเล่นเพลงปฏิพากย์ ประการที่สาม เกิดจากความเชื่อที่เหนือสิ่งธรรมชาติเป็นต้นกำเนิดให้คนในพื้นที่สร้างสรรค์ดนตรีเพื่อติดต่อสื่อสาร เนื่องจากเชื่อกันว่าเสียงดนตรีคือ เสียงทิพย์ มีพลังงานมากพอที่จะสามารถติดต่อสื่อสารหรือนำพาจิตของมนุษย์ไปสัมผัสกับสิ่งเหนือธรรมชาติได้ เช่น เสียงสวดการร้องในขบวนแห่ต่าง ๆ การขอพร ขอขมา หรือช่วยในการบำบัดรักษาผู้ป่วยตามความเชื่อของคนในพื้นที่นั้น ๆ และประการสุดท้าย เกิดจากความศรัทธาที่มีต่อศาสนาเช่นเดียวกับดนตรีพิธีกรรม ในกรณีของเสียงดนตรีที่เป็นสื่อกลางติดต่อกับสิ่งที่เหนือธรรมชาติและอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จึงปรากฏดนตรีสอดแทรกเข้าไปในพิธีกรรมทางศาสนา เพื่อแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์และความขลัง ซึ่งเสียงดนตรีจะช่วยโน้มน้าวให้เกิดความศรัทธาและสมาธิ เกิดจิตใจที่แนวแน่โดยพร้อมกันเป็นหมู่คณะ หรือแม้แต่บทเพลงพื้นบ้านทั่วไป ซึ่งส่งผลให้พลังแห่งเสียงดนตรีนั้นสามารถสนธิมนุษย์กับศาสนาได้อย่างสัมพันธ์กัน ตามที่ สนอง คลังพระศรี ได้อธิบายไว้ความว่า

> *ดนตรีพื้นบ้านแม้จะถือกำเนิดในแหล่งที่แตกต่างกันไป แต่ที่มาโดยรวมอาจกล่าวได้ว่าไม่แตกต่างกันมากนัก เพราะวิถีชีวิตของมนุษย์ล้วนผูกพันกับธรรมชาติแวดล้อม ผูกพันระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ และมีมิติสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับจักรวาล (แสดงออกผ่านพิธีกรรมความเชื่อ) ดังนี้*
>
> *ประการที่หนึ่ง ดนตรีพื้นบ้านเกิดจากสภาพภูมิศาสตร์แวดล้อม สภาพความเป็นอยู่ของมนุษย์ภายใต้เงื่อนไขของธรรมชาติแวดล้อม นับเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้มนุษย์ต้องปรับตัวสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับสภาพธรรมชาติแวดล้อมตาม เจตจำนงของตนและสังคม จนกลายเป็นบุคลิกภาพทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน เช่น บทเพลงของชาวอีสานเน้นความสนุกสนานเร่งเร้ามากกว่าบทเพลงของชาวภาคเหนือที่เป็นไปอย่างช้าหรือช้าเนิบ เป็นต้น ทั้งนี้ ด้วยสภาพธรรมชาติที่หลอมรวมบุคลิกลักษณะของผู้คนและส่งผลถึงสังคีตลักษณ์ (Musical Form) ประจำถิ่นด้วย*
>
> *ประการที่สอง ดนตรีพื้นบ้านมาจากสภาพทางสังคม การรวมกลุ่มตั้งชุมชนหมู่บ้านแบบเครือญาติ แสดงให้เห็นถึงสายสัมพันธ์ทางกลุ่มชาติพันธุ์ที่ใกล้ชิดกัน การแสดงออกด้านศิลปวัฒนธรรมจึงย่อมเน้นที่การสื่อสารแลกเปลี่ยนภายใต้ความเข้าใจร่วมกันในขอบเขตของขนบธรรมเนียมประเพณี เช่น สังคมภาคกลางมีพื้นฐานมาจากสังคมเกษตรกรรม จึงได้ก่อให้เกิดการละเล่นดนตรีพื้นบ้านที่แสดงให้เห็นถึงการร่วมแรงร่วมใจทำงานของเหล่าชาวนาที่เรียกว่า*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

“ลงแขก” หมายถึง การร่วมกันใช้แรงงานของผู้คนจำนวนมากทำงานในนาแปลงเดียวกันให้เสร็จแล้วไปในช่วงเวลา ๆ หนึ่ง และเมื่อเสร็จในนาของเจ้าใดเจ้าหนึ่งก็จะเวียนแรงงานไปยังแปลงนาของเจ้าอื่น ๆ โดยแต่เดิมนั้นไม่มีการว่าจ้างกันด้วยเงินตรา หากแต่เจ้าของแปลงนานั้น ๆ จะเลี้ยงดูอาหารการกินแลกเปลี่ยนน้ำใจไมตรีของกันและกัน และระหว่างการลงแขกในนาแต่ละแปลงนั้น ชาวบ้านจะมีบทเพลงร้องโต้ตอบกันเพื่อผ่อนคลายความเมื่อยล้า สร้างความสนุกสนาน และสร้างความสามัคคีภายในกลุ่มคนที่มาช่วยกันทำนาให้แล้วเสร็จ

หรือทางภาคใต้ก็จะมี “เพลงบอก” ใช้ร้องป่าวประกาศบอกให้ชาวบ้านได้ทราบถึงงานวันสงกรานต์ประจำปี เพราะในสมัยก่อน คนรู้หนังสือถึงขั้นอ่านออกเขียนได้มีน้อย จึงต้องอาศัยผู้รู้ เช่น เพลงบอกเป็นสื่อแจ้งข่าวสารให้ชาวบ้านรู้จักกันโดยทั่วไป ต่อมาได้นำ “เพลงบอก” ไปเล่นในงานประจำปีและร้องเล่นตามงานบวชนาค แต่งงาน หรืองานบุญอื่น ๆ เนื้อหาก็ดัดแปลงไปตามเหตุการณ์ต่าง ๆ ของสังคมของชุมชน ตามไหวพริบปฏิภาณของนักเพลงนั้น ๆ

หรือทางภาคอีสานก็จะมี “คำเซิ้ง” ใช้ร้องแห่ในพิธีขอฝน เช่น เซิ้งบั้งไฟ และเซิ้งแห่นางแมว เป็นต้น บทเพลง (กาพย์) เซิ้งจะร้องเล่นด้วยจังหวะลีลากระชับเร้าใจและทุกคนสามารถร้องตามได้โดยการฟังถ้อยคำร้องจากผู้นำขบวนเพื่อให้ได้น้ำเสียงที่หนักแน่นมีพลัง ทั้งนี้ เพราะภาคอีสานเป็นพื้นที่กันดารน้ำมากในหน้าแล้งน้ำเป็นปัจจัยสำคัญต่อการดำรงชีวิตและอาชีพเกษตรกรรมชาวบ้านจึงต้องช่วยกันทำพิธีขอฝนจากพญาแถน (เทวดาผู้ให้ฟ้าให้ฝน) ตามคติความเชื่อที่สืบต่อกันมา จนก่อให้เกิดบทเพลงที่มีรูปแบบ (Form) อันเป็นอัตลักษณ์ ทั้งโดยเงื่อนไขจากสภาพภูมิศาสตร์แวดล้อม สภาพสังคม และพิธีกรรมความเชื่อ

ประการที่สาม ดนตรีพื้นบ้านมาจากพิธีกรรมความเชื่อ การติดต่อสื่อสารกับอำนาจเหนือธรรมชาติ เช่น วิญญาณ ผี สิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือเทวดาอารักษ์ต่าง ๆ โดยใช้เสียงดนตรีเป็นสื่อนับว่าเป็นคติความเชื่อที่สืบทอดกันมาแต่โบราณดึกดำบรรพ์ด้วยว่า เสียงดนตรีคือเสียงพิเศษที่ต่างไปจากเสียงปกติธรรมดา จึงเชื่อว่ามีพลังมากพอที่จะนำพาจิตมนุษย์ไปสัมผัสกับพลังอำนาจเหล่านั้นได้

การบนบานสานกล่าวต่ออำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อให้เกิดความสงบร่มเย็นความเจริญรุ่งเรือง และการป้องกันเหตุเภทภัยพิบัติหรือปัญหานานาประการล้วนขึ้นอยู่กับการ “เซ่นดีพลีถูก” ต่อวิญญาณของสิ่งนั้น ๆ เพลงดนตรีจึงเป็นเครื่องมือสำคัญอย่างหนึ่งในการติดต่อสื่อสารระหว่างมนุษย์กับอำนาจเร้นลับ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เช่น เสียงสวดหรือเสียงดนตรี ในพิธีบายศรีสู่ขวัญ การร้องกาพย์ บั้งไฟ เพลงแห่เซิ้งนางแมว หรือแม้แต่ดนตรีเพื่อการบำบัดรักษาผู้ป่วย เช่น ดนตรีในพิธีเหยาของชาวผู้ไท ดนตรีโต๊ะครึมของชาวภาคใต้ เป็นต้น บทเพลงเหล่านี้ล้วนแต่ทำขึ้นเพื่อจุดประสงค์ที่แตกต่างกันในทางความเชื่อ

ประการที่สี่ ดนตรีพื้นบ้านมาจากศรัทธาที่มีต่อศาสนา ด้วยความเชื่อที่ว่าเสียงดนตรีเป็นเสียงพิเศษคือ สามารถติดต่อสื่อสารกับอำนาจศักดิ์สิทธิ์ ทั้งยังก่อให้เกิดปฏิกิริยาตอบสนองจากผู้ฟังได้ ประเพณีพิธีกรรมทางศาสนาต่าง ๆ จึงมักสอดแทรกดนตรีเป็นสื่อแสดงความเข้มขลังศักดิ์สิทธิ์ เพื่อโน้มน้าวให้ประชาชนเกิดความศรัทธาในศาสนา ทั้งยังใช้ดนตรีเป็นสื่อรวมผู้คนให้แสดงออกถึงการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในทางความเชื่อ ดังนั้นจึงพบว่าเพลงสวดในศาสนาต่าง ๆ มักสอดแทรกองค์ประกอบของดนตรี ทั้งเนื้อหาท่วงทำนอง จังหวะ รวมถึงการใช้เครื่องดนตรีประกอบ เช่น เทศน์มหาชาติเพลงแหล่ สวดสรภัญญะ การประโคมกลองต่าง ๆ หรือแม้แต่บทเพลงพื้นบ้านทั่วไปก็มักจะสื่อเชื่อมโยงไปถึงเรื่องราวทางศาสนาที่ตนนับถือ สถาบันทางศาสนากับประชาชนชาวบ้านจึงมีปฏิสัมพันธ์กันด้วยเพลงดนตรีเสมอ (สนอง คลังพระศรี, 2555: 7-9)

จากการศึกษาเรื่องความหมายและที่มาของดนตรีพื้นบ้าน ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ดนตรีพื้นบ้าน หมายถึง ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับประเพณีในแบบพื้นฐานทางสังคมหรือเฉพาะพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งในระดับชุมชน หมู่บ้านหรือเมือง ทำให้คำว่า ดนตรีพื้นบ้าน และ ดนตรีพื้นเมือง มีนัยความหมายที่สัมพันธ์กันในมิติของอัตลักษณ์ด้านศิลปะคล้ายกันต่างกันที่ความลึกซึ้งของอัตลักษณ์พื้นที่แต่ละที่ โดยคำว่า “พื้นบ้าน” มีนัยถึงอัตลักษณ์จากหลาย ๆ ชุมชนที่คล้ายกันในขนาดเล็กหรือเฉพาะพื้นที่วัฒนธรรมเชิงลึก เช่น อำเภอ ตำบล ในขณะที่คำว่า “พื้นเมือง” มีนัยถึงอัตลักษณ์จากหลาย ๆ ชุมชนที่คล้ายกันรวมกันเป็นขนาดใหญ่หรือเฉพาะพื้นที่วัฒนธรรมในมุมกว้าง เช่น ระดับจังหวัด ซึ่งคำว่า “พื้นบ้าน” สะท้อนความเป็นอัตลักษณ์ได้ชัดเจนกว่า “พื้นเมือง” และเมื่อพิจารณาคำว่า “ดนตรีพื้นบ้าน” จึงกล่าวได้ว่า เป็นศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและเพลงที่มาจากชาวบ้าน สะท้อนให้เห็นพื้นฐานทางสังคมแบบเฉพาะเจาะจง มีการสืบทอดถ่ายทอดเป็นวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ เกี่ยวข้องกับบทร้อยกรองและดนตรี ซึ่งล้วนแต่เกิดขึ้นจากสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นนั้น ๆ

ประวัติที่มาของเพลงพื้นบ้าน ผู้วิจัยสรุปได้ว่าดนตรีและวรรณกรรมมีความสัมพันธ์ต่อมนุษย์ สังคม สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและสิ่งเหนือธรรมชาติ กล่าวคือประการ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

แรก สืบเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมทำให้เกิดการสร้างสรรค์และพัฒนางานด้านศิลปวัฒนธรรมให้เข้ากับยุคสมัย เพื่อให้มนุษย์ สังคมและวัฒนธรรม ดำเนินคู่ขนานกับศิลปะได้อย่างเหมาะสมและตอบสนองความต้องการของมนุษย์ที่เปลี่ยนไปเป็นสำคัญ ประการที่สอง ด้านสภาพทางสังคมที่ทำให้คนในสังคมเกิดการรวมตัวกัน ส่งผลให้เกิดกิจกรรมทางวัฒนธรรมเพื่อความบันเทิง เน้นความสนุกสนานและความสามัคคี มีจุดประสงค์ของการใช้ดนตรีเพื่อการสื่อความ เช่นเดียวกับประการที่สอง เกิดจากการใช้ดนตรีเพื่อการสื่อสารหรือสื่อความ หากแต่ปรากฏในด้านของความเชื่อด้วยเช่นกัน ซึ่งเชื่อว่าเสียงเป็นสื่อพลังงานที่จะสามารถนำพาจิตมนุษย์ให้สัมผัสกับสิ่งที่เหนือธรรมชาติได้ ประการสุดท้าย ด้วยอำนาจของเสียงดนตรีเช่นกัน จึงเชื่อว่าดนตรีพื้นบ้านเกิดจากแรงศรัทธาที่มีต่อศาสนาตามที่ปรากฏในพิธีกรรมหรือประเพณีต่าง ๆ ที่สืบทอดกันจากบรรพบุรุษ

เพลงโคราชจึงจัดอยู่ในลักษณะทางดนตรีและบทวรรณกรรมพื้นบ้านอีกชนิดหนึ่งที่มีความสอดคล้องกับความหมายและที่มาเชิงสัมพันธ์กับมนุษย์และสังคมตามวิวัฒนาการตอบสนองความต้องการของคนในสังคมยุคสมัยที่มีการเปลี่ยนแปลงทุกขณะเวลา แม้ว่าสังคมและวัฒนธรรมจะเปลี่ยนแปลงไป ศิลปวัฒนธรรมก็ยังคงเกิดการอนุรักษ์ควบคู่การพัฒนาเพื่อให้สามารถดำรงอยู่คู่กับคนและสังคมในพื้นที่นั้นได้ เพราะดนตรีพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านคือความแข็งแรงทางวัฒนธรรมที่สะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นตัวตนเฉพาะพื้นที่ตั้งแต่อดีตจนปัจจุบันได้เป็นอย่างดี

2.1.5.2 ประเภทของเพลงพื้นบ้าน

สนอง คลังพระศรี ได้รวบรวมวรรณกรรมจากนักวิชาการและอธิบายสรุปเรื่องประเภทดนตรีและเพลงพื้นบ้านไว้อย่างหลากหลายดังนี้

จารุวรรณ ธรรมวัตร กล่าวว่า เพลงพื้นบ้านประกอบด้วย 3 ประเภท คือ เพลงที่เกี่ยวกับพิธีกรรม ความบันเทิงและเด็ก ความว่า

> *เพลงพื้นบ้านแบ่งเป็น 3 ประเภท*
>
> *1. เพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม เช่น เพลงเซิ้งแห่นางแมว เซิ้งบั้งไฟ แหล่ทำขวัญนาค เป็นต้น*
>
> *2. เพลงร้องเล่น สำหรับร้องเล่นในวาระต่าง ๆ เช่น เพลงเรือ เพลงฉ่อย เพลงเกี่ยวข้าว เป็นต้น*
>
> *3. เพลงเด็ก อาจเป็นได้ทั้งเพลงกล่อมเด็ก เพลงร้องเล่นของเด็ก และเพลงประกอบการละเล่น* (จารุวรรณ ธรรมวัตร, 2530: 118 อ้างถึงใน สนอง คลังพระศรี, 2555: 9-11)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

สุกัญญา สุจฉายา กล่าวว่า เพลงพื้นบ้านสามารถจำแนกได้ 8 ประเภท ประกอบด้วยการจำแนกตามพื้นที่ กลุ่มวัฒนธรรม โอกาสที่ใช้ในการแสดง จุดประสงค์ของการนำไปใช้ ความสั้นยาวของเพลง เพศผู้แสดง จำนวนผู้ร้องและวัยผู้ร้อง ความว่า

เพลงพื้นบ้านแบ่งเป็น 8 ประเภทดังนี้

1. แบ่งตามเขตพื้นที่ ซึ่งเป็นการแบ่งตามสถานที่ปรากฏเพลง โดยอาจแบ่งตามภาคหรือย่อยลง ไปตามเขตจังหวัด อำเภอ ตำบลต่าง ๆ ก็ได้

2. แบ่งตามกลุ่มวัฒนธรรมของเจ้าของเพลง เช่น ดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มวัฒนธรรมไทโคราชวัฒนธรรมไทเขมร วัฒนธรรมไทลาว หรือตามวัฒนธรรมการนับถือศาสนา

3. แบ่งตามโอกาสที่ร้อง ซึ่งอาจแบ่งได้เป็นเพลงที่ใช้ร้องตามเทศกาลหรือฤดูกาลใดโดยเฉพาะ เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงสงฟาง จะใช้ร้องในฤดูเก็บเกี่ยว และอีกประเภทคือ เพลงที่ร้องเล่นได้ทั่วไปไม่จำกัดโอกาส เช่น การขับซอของภาคเหนือ หมอลำของภาคอีสาน เพลงโคราชของชาวโคราช เป็นต้น

4. แบ่งตามจุดประสงค์ในการร้อง เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงประกอบการละเล่น เพลงประกอบพิธีกรรม เพลงปฏิพากย์ เป็นต้น

5. แบ่งตามความสั้นและยาวของเพลง เช่น เพลงปฏิพากย์สั้น ได้แก่ เพลงพานฟาง เพลงปฏิพากย์ยาว อย่างเพลงฉ่อย เพลงเรือ เป็นต้น

6. แบ่งตามเพศของผู้ร้อง เช่น เพลงสวดสรภัญญะของภาคอีสาน เป็นการสวดเฉพาะของผู้หญิงและเพลงในพิธีกรรมงานศพในหลายพื้นที่จะเป็นเพลงเฉพาะของผู้ชาย เป็นต้น

7. แบ่งตามจำนวนผู้ร้อง แยกเป็นการร้องเล่นเดี่ยวหรือการร้องหมู่

8. แบ่งตามวัยของผู้ร้อง แยกเป็นเพลงเด็กและเพลงผู้ใหญ่ (สุกัญญา สุจฉายา 2545: 23-24 อ้างถึงใน สนอง คลังพระศรี, 2555: 9-11)

อเนก นาวิกมูล กล่าวว่า เพลงพื้นบ้านสามารถจำแนกได้ 4 ประเภท ประกอบด้วยการจำแนกตามความสั้นยาว รูปแบบกลอน รูปแบบการโต้ตอบและเวลาที่ใช้ในการเดินความของบทเพลง ความว่า

ดนตรีและเพลงพื้นบ้านภาคกลางแบ่งออกเป็น 4 ประเภทดังนี้

1. แบ่งตามความสั้นยาวของเพลง เช่น เพลงสั้น ได้แก่ เพลงระบำ เพลงพิษฐาน เพลงสงฟาง เพลงสำหรับเด็ก เพลงชักกระดาน เพลงเข้าทรง เพลงแห่นางแมว เพลงฮินเลเล เป็นต้น ส่วนเพลงเนื้อยาว ได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงเรือ เพลงอีแซว เป็นต้น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2. แบ่งตามรูปแบบของกลอนคือ จัดเพลงที่มีฉันทลักษณ์เหมือนกันอยู่ในพวกเดียวกัน จัดเป็น 3 พวกคือ พวกกลอนสัมผัสท้ายคือ เพลงลงสระข้างท้ายสัมผัสกันไปเรื่อย ๆ ได้แก่ เพลงฉ่อย ลำตัด เพลงระบำชาวไร่ เพลงระบำบ้านนา เพลงหน้าใย เพลงอีแซว เพลงสงคอลำพวน เพลงเทพทอง พวกที่สองคือลงกลอนสัมผัสท้ายเหมือนกันแต่เวลาลงเพลงเมื่อใดต้องมีการสัมผัสระหว่างสามวรรคท้ายเกี่ยวโยงกัน เช่น เพลงเรือ เพลงเต้นกำ เพลงขอทาน เพลงแอ่วเคล้าซอ พวกที่สาม เป็นพวกที่ไม่ค่อยเหมือนใคร แต่อาจคล้ายกันบ้าง เช่น เพลงสำหรับเด็ก เพลงระบำ เพลงพิษฐาน เพลงสงฟาง เพลงชักกระดาน เพลงเต้นกำรำเคียว เพลงพาดควาย เพลงปรบไก่ เพลงเหย่อย

3. แบ่งเป็นเพลงโต้ตอบและเพลงธรรมดา เพลงร้องโต้ตอบ ได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงส่วนเพลงอีกพวกคือ เพลงที่เหลือซึ่งเป็นเพลงที่ร้องคนเดียวหรือร้องพร้อมกัน หรือไม่โต้ตอบกัน เช่น เพลงสำหรับเด็ก เพลงขอทาน เพลงชักกระดาน เพลงสงฟาง เป็นต้น

4. แบ่งโดยใช้เวลามาเดินความในการอธิบาย เลือกการแบ่งวิธีนี้ เพราะเห็นว่าสามารถสร้างความเข้าใจสอดคล้องกันได้ดี เพลงแต่ละเพลงมีความเกี่ยวเนื่องกันตามลำดับ เช่น เล่นตามเทศกาลหรือฤดูกาลและเพลงที่เล่นได้โดยไม่มีเวลาเฉพาะเจาะจง (อเนก นาวิกมูล 2550 อ้างถึงใน สนอง คลังพระศรี, 2555: 9-11)

สนอง คลังพระศรี ได้สรุปความข้างต้นไว้ว่าดนตรีพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านจำแนกได้ตามลักษณะได้ 11 สาระสำคัญ ประกอบด้วย ความสั้นยาวของเพลง ลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลง วัยผู้แสดง เขตพื้นที่การแสดง กลุ่มวัฒนธรรมนั้น ๆ โอกาสที่ใช้ในการแสดง จุดประสงค์ของการใช้ เพศของผู้แสดง จำนวนผู้แสดง บทบาทการใช้ในการแสดง หลักดุริยางคศิลป์

ดนตรีพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านจัดแบ่งประเภทได้ตามประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. แบ่งตามความสั้นยาวของเพลง ทั้งขนาดของบทกลอน เช่น เพลงกล่อมเด็กและเพลงฉ่อย เป็นต้น รวมถึงบทกลอนและลีลาการร้อง เช่น ลำทางสั้น ลำทางยาวของหมอลำในภาคอีสาน เป็นต้น

2. แบ่งตามสังคีตลักษณ์ของเพลง เช่น แบ่งตามลักษณะของบทกลอน เป็นต้น

3. แบ่งตามวัยผู้ร้อง เช่น เพลงเด็กและเพลงผู้ใหญ่

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4. แบ่งตามเขตพื้นที่ เช่น ดนตรีภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลางและภาคใต้ แต่ละเขตก็จะมีลักษณะทางด้านดนตรีแตกต่างกัน ตามเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมในแต่ละภาค

5. แบ่งตามกลุ่มวัฒนธรรมของผู้เป็นเจ้าของเพลง เช่น ในภาคอีสานมีกลุ่มประชากรที่แตกต่างและมีเอกลักษณ์เฉพาะตามแต่ละวัฒนธรรม จึงแบ่งเป็นดนตรีพื้นบ้านเขตอีสานเหนือ (วัฒนธรรมไทลาว) ดนตรีพื้นบ้านเขตอีสานใต้ (วัฒนธรรมไทเขมร) และดนตรีพื้นบ้านเขตจังหวัดนครราชสีมา (วัฒนธรรมไทโคราช) เป็นต้น

6. แบ่งตามโอกาสที่ร้อง เช่น การร้องในช่วงเทศกาลต่าง ๆ เช่น เพลงสำหรับร้องเล่นในฤดู ทำนาและเพลงในเทศกาล 12 เดือน เป็นต้น

7. แบ่งตามจุดประสงค์ของการร้องเล่น เช่น เพลงประกอบพิธีกรรมและเพลงมหรสพบันเทิง เป็นต้น

8. แบ่งตามเพศของผู้ร้อง เช่น เพลงสำหรับผู้หญิง เพลงสำหรับผู้ชาย เป็นต้น

9. แบ่งตามจำนวนผู้ร้อง เช่น เพลงร้องเดี่ยว เพลงร้องคู่ และเพลงร้องหมู่ เป็นต้น

10. แบ่งตามรูปแบบหรือบทบาทการใช้ เช่น เพลงพิธีกรรม เพลงการละเล่น เพลงการแสดงและเพลงมหรสพ เป็นต้น

11. แบ่งตามหลักการของดุริยางคศิลป์ เช่น ประเภทเพลงบรรเลง ประเภทเพลงขับร้อง เป็นต้น (สนอง คลังพระศรี, 2555: 9-11)

จากการศึกษาเรื่องประเภทของเพลงพื้นบ้าน ผู้วิจัยสรุปได้ว่าประเภทเพลงพื้นบ้านสามารถจำแนกได้จากหลายกรณีเป็นอิสระตามความเข้าใจของแต่ละบุคคล ทั้งนี้ ผู้วิจัยกระทำการจำแนกโดยพิจารณาจากองค์ประกอบการแสดง โดยสรุปได้ 5 ด้าน ประกอบด้วยประการแรก ทำนอง เช่น เพลงที่แบ่งตามความสั้นยาวของเพลง รูปแบบกลอนหรือตามหลักดุริยางคศิลป์ ประการที่สอง ผู้แสดง เช่น เพลงที่แบ่งตามจำนวนผู้แสดง วัยผู้แสดง เพศผู้แสดง ประการที่สาม ผู้ฟัง เช่น เพลงสำหรับเด็ก ประการที่สี่ โอกาสที่ใช้ เช่น ประเภทเพลงที่เกี่ยวกับความเชื่อพิธีกรรม ความบันเทิง เพลงที่แบ่งตามจุดประสงค์ของการนำไปใช้ หรือเพลงที่แบ่งตามบทบาทการใช้ในการแสดง และประการที่ห้า สถานที่ เช่น เพลงที่แบ่งตามพื้นที่ กลุ่มวัฒนธรรม

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2.1.5.3 ลักษณะเฉพาะของเพลงพื้นบ้าน

สนอง คลังพระศรี ได้อธิบายลักษณะเฉพาะของดนตรีพื้นบ้าน 13 ประการ ซึ่งผู้วิจัยหมายรวมถึงเพลงพื้นบ้านด้วยเช่นกัน เนื่องด้วยเป็นมีความโดดเด่นและสะท้อนผ่านการสื่อความจากบทเพลงของชาวบ้านเป็นสำคัญ ความว่า

ประการที่หนึ่ง ดนตรีพื้นบ้านเป็นงานสร้างสรรค์ของชาวบ้านและเป็นมรดกที่สืบทอดกันมานาน โดยการเล่าจากปากต่อปาก อาศัยการฟังและจดจำ ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร หรือที่เรียกว่า "วรรณกรรมมุขปาฐะ" (Oral literature) อย่างไรก็ตาม ไม่ได้หมายความว่าดนตรีพื้นบ้านทุกเพลงจะมีกำเนิดมาจากชาวบ้านหรือมีจุดเริ่มต้นมาจากวิธีการมุขปาฐะทั้งหมด เพราะชาวบ้านอาจได้รับเพลงบางเพลงมาจากชาวเมืองที่เป็นลายลักษณ์ แล้วนำมาถ่ายทอดสืบต่อกันมาโดยวิธีมุขปาฐะ เมื่อท่องจำและบอกต่อกันมานาน ๆ เข้าก็กลายเป็นเพลงชาวบ้านไปในที่สุด และในทำนองเดียวกัน เพลงชาวเมืองหลายเพลงก็มีที่มาจากเพลงชาวบ้าน อาจโดยการนำทำนองดนตรีชาวบ้านมาดัดแปลงหรือรับรูปแบบมาพัฒนาจนกลายเป็นศิลปะของชาวเมือง

ประการที่สอง ดนตรีพื้นบ้านเป็นเพลงของกลุ่มชน ทุกคนในสังคมมีส่วนร่วมในการเป็นเจ้าของบทเพลง มีส่วนร่วมในการสร้างบทเพลงและร่วมกันขับร้อง หรืออย่างน้อยเคยฟังและรู้จักรูปแบบของเพลงเป็นอย่างดี ตัวอย่างที่ชัดเจนคือ เพลงในทุ่งนาและลานนวดข้าว เป็นเพลงที่เกิดจากการทำงานร่วมกันของชาวนา ชาวนามีส่วนร่วมในการร้องเพลงโต้ตอบกัน เนื้อร้องจึงสั้นและง่ายต่อการโต้ตอบคนอื่น ๆ ที่ไม่ได้ร้องในขณะนั้นก็ทำหน้าที่เป็นลูกคู่คอยร้องและให้จังหวะ เป็นการสืบทอดและเรียนรู้บทเพลงของชุมชนไปพร้อม ๆ กัน

ประการที่สาม ดนตรีพื้นบ้านส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีเนื้อร้องและทำนองไม่ตายตัว เนื้อร้องหรือบทเพลง สามารถขยายออกไปได้เรื่อย ๆ หรือตัดทอนให้สั้นเข้าก็ได้ตามใจคนร้อง ดังนั้นจึงพบเสมอว่าดนตรีพื้นบ้านเพลงเดียวกัน แต่มีเนื้อความแตกต่างกัน เรียกประเภทนี้ว่า "ร้อยเนื้อทำนองเดียว" เช่นเพลงกล่อมเด็กที่ชื่อ "เจ้าขุนทอง" เป็นเพลงกล่อมเด็กที่แพร่หลายมากเพลงหนึ่งและเป็นเพลงที่มีสำนวน (Version) แตกต่างกันมากที่สุดเพลงหนึ่งด้วย

เพลงเจ้าขุนทอง (สำนวนที่แพร่หลายมาก)

วัดเอยวัดโบสถ์	*ตาลโตนดเจ็ดต้น*
ขุนทองไปปล้น	*ป่านฉะนี้ไม่เห็นมา*
คดข้าวใส่ห่อ	*ถ่อเรือไปหา*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เขาก็ร่ำลือมา ว่าขุนทองตายแล้ว
เหลือแต่กระดูกแก้ว เมียรักจะไปปลง
ขุนศรีถือฉัตร ยกกระบัตรถือธง
ถือท้ายเรือหงส์ ปลงศพเจ้าขุนทอง

ประการที่สี่ ดนตรีพื้นบ้านไม่ปรากฏที่มากำเนิดแน่นอน เนื่องจากสืบทอดกันมานานจนไม่ทราบว่ากำเนิดขึ้น เมื่อไร ใครเป็นผู้ประพันธ์ หรือแพร่หลายมาจากที่แหล่งใด หากแต่ชาวบ้านนิยมร้องเล่นกันจนกลายเป็นบทเพลงประจำหมู่บ้าน ที่ทุกคนคุ้นเคยยอมรับว่าเป็นเพลงประจำท้องถิ่นตน

ประการที่ห้า ดนตรีพื้นบ้านไม่มีการบันทึกโน้ตดนตรีไว้เป็นการเฉพาะ จึงไม่มีทำนองที่ถูกต้องที่สุด เพราะฉะนั้นเราจึงพบว่าดนตรีพื้นบ้านชนิดเดียวกัน แต่มีลีลาการร้องแตกออกไปได้หลายทาง ไม่มีเนื้อร้องและทำนองตายตัว สามารถยืดขยายหรือตัดทอนให้สั้นลงได้ตามต้องการ

ประการที่หก ดนตรีพื้นบ้านมีความเรียบง่าย ทั้งในด้านถ้อยคำ ภาษาการร้อง เช่น การซ้ำคำ ซ้ำวรรค ซ้ำโครงสร้างจังหวะสัมผัส (Biorhythmic structure) ภาษาที่ใช้เป็นภาษาพูดธรรมดา ส่วนความเรียบง่ายในท่วงทำนอง คือมีทำนองไม่ซับซ้อนและมีการซ้ำทำนอง จึงทำให้ง่ายและสะดวกต่อการจดจำ นอกจากนี้ยังเรียบง่ายในด้านการแสดงออก เช่น ในยามร้องเล่นไม่มีอุปกรณ์ประกอบมาก เพราะเป็นบทเพลงเพื่อ "การละเล่น" มากกว่าบทเพลงเพื่อ "การฟังหรือการแสดง" จึงไม่มีพิธีการหรือการสร้างสรรค์ศิลปะอื่นใดให้วิจิตรอลังการ เช่น ไม่จำเป็นต้องสร้างเวทีแสดง หากแต่สามารถร้องเล่นกันได้ตามลานบ้าน ลานวัด หรือตามเวทียกสูงที่ไม่มีการสร้างฉากประกอบ เวทีที่สร้างขึ้นสร้างเพื่อช่วยในการดูการฟังมากกว่าความสวยงาม เครื่องดนตรีก็เน้นแต่เพียงเครื่องจังหวะหรืออาจจะมีแต่การปรบมือเท่านั้น หรือแม้แต่การแต่งกายก็แต่งตามแบบชาวบ้านทั่วไป ไม่ได้มีเครื่องแต่งกายพิเศษแตกต่างไปจากวิถีปกติ

ประการที่เจ็ด ดนตรีพื้นบ้านเป็นบทเพลงที่มุ่งเพื่อความสนุกสนานมากกว่าเน้นความไพเราะด้านทำนอง จึงไม่ต้องฝึกฝนเพื่อความเป็นเลิศทางศิลปะแต่อย่างใด หากแต่อาศัยการปฏิบัติด้วยความเคยชินและสืบทอดต่อกันมาด้วยการเลียนแบบทำซ้ำแล้วเล่นกันเองดูกันเองภายในหมู่บ้าน

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประการที่แปด เนื้อหาส่วนใหญ่มักใช้ถ้อยคำสองแง่สองง่าม เป็นการกล่าวในเชิงสัญลักษณ์ เปรียบเทียบที่ผู้ใหญ่ด้วยกันฟังแล้วเข้าใจ มีอารมณ์ขันสนุกสนานเป็นพื้นฐานชีวิตปกติของชาวบ้านที่อยู่กันแบบง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน

ประการที่เก้า เนื้อหา (Text) ของดนตรีพื้นบ้าน เกี่ยวข้องกับชีวิต การงาน ความรัก ความสนุกสนานเฮฮา การดื่มกินสังสรรค์ และการเกี้ยวพาราสี เป็นต้น ความมีเสน่ห์ของดนตรีพื้นบ้านก็คือ การพูดถึงเรื่อง ชีวิตตนเอง การเล่าเรื่องเล่าเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับหมู่บ้าน เป็นการบันทึกประวัติศาสตร์ของชีวิต ทำให้ทุกคนในสังคมของหมู่บ้านมีความผูกพันซึ่งกันและกัน

ประการที่สิบ ทำนองพื้นบ้าน (Melody) มีลักษณะสั้น ๆ ซ้ำ ๆ วกไปเวียนมา เปลี่ยนเนื้อร้องหรือเรื่องราวไปเรื่อย ๆ ในลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียว

ประการที่สิบเอ็ด เนื้อร้องเพลงพื้นบ้าน (Lyric) สามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้กับหลากหลายทำนองเพลงในลักษณะเนื้อเดียวหลายทำนอง คือปรับแต่งเข้ากับทำนองอื่นได้ไม่จำกัด

ประการที่สิบสอง ดนตรีพื้นบ้านมักเป็นเรื่องของปฏิภาณกวีประเภท “กลอนสด” ที่ดำเนินไปตามกติกา โครงสร้างแบบหลวม ๆ จึงถึงพร้อมด้วยชีวิตเป็นเพลงชีวิตและเพื่อชีวิตโดยชาวบ้านและเพื่อชาวบ้าน

ประการที่สิบสาม ดนตรีพื้นบ้านส่วนใหญ่ผูกพันกับพิธีกรรมความอุดมสมบูรณ์และความมั่นคงของชุมชน เพลงบางประเภทไม่นิยมเล่นในเวลาปกติ เว้นแต่โอกาสที่เกี่ยวพันกับความเชื่อหรือเมื่อชุมชนเห็นว่า หากไม่เล่นแล้วจะเกิดภัยพิบัติเสียหาย ทั้งนี้เกี่ยวเนื่องกับกาลเทศะด้วยเช่นกัน เช่น การตีกลองสัญญาหรือเพลงของชาวละโว้ที่ห้ามร้องเล่นบนบ้านหากไม่มีงานประเพณีและบอกกล่าวผีบ้านก่อน เป็นต้น (สนอง คลังพระศรี, 2555: 12-14)

จากทัศนะข้างต้น ผู้วิจัยสรุปลักษณะเฉพาะดนตรีพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านได้ว่าดนตรีพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านมีลักษณะเป็นงานสร้างสรรค์ทางดนตรี โดยเกี่ยวข้องกับคนในพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่ง ถ่ายทอดสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นแบบมุขปาฐะมายาวนาน ส่วนใหญ่ปรากฏเป็นเพลงร้อง เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านโดดเด่นเรื่องวรรณกรรมหรือการสื่อความผ่านดนตรี อันเป็นเครื่องสะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะพื้นที่ สะท้อนความสามัคคีในกลุ่มชาวบ้าน ทุกคนมีสิทธิร่วมสร้างสรรค์และแสดง เป็นดนตรีที่เกิดจากการมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างประกอบอาชีพ มีลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียว เนื้อหาไม่ตายตัว สามารถขยายออกหรือตัดทอนได้ เนื้อร้องสามารถปรับใช้ได้หลายทำนอง สามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้กับหลากหลายทำนองเพลงได้ไม่จำกัด ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด ไม่มีการบันทึก

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

โน้ตในดนตรีพื้นบ้าน เป็นเหตุให้ดนตรีพื้นบ้านมีชีวิตเช่นเดียวกับภูมิปัญญาและวัฒนธรรม สามารถเคลื่อนไหวเสมือนมีชีวิตสอดคล้องตามบริบทสภาพแวดล้อม ดนตรีพื้นบ้านมีลีลาการร้องแตกต่างไปตามแต่ผู้ร้องและผู้ประพันธ์ ฉันทลักษณ์เรียบง่ายทั้งถ้อยคำ ภาษา วิธีการร้อง การซ้ำคำ ซ้ำวรรค ซ้ำโครงสร้างจังหวะสัมผัส ทำนองมีลักษณะสั้นและกระชับ ไม่ซับซ้อน วิธีการแสดงเรียบง่ายไม่มีอุปกรณ์ประกอบมาก เน้นความบันเทิงหรือเพื่อการละเล่น จึงไม่มีพิธีการมากนัก สถานที่แสดงเป็นไปอย่างอิสระ ไม่นิยมใช้เครื่องดนตรีประกอบ เน้นเครื่องกำกับจังหวะหรือการปรบมือเท่านั้น การแต่งกายแบบชาวบ้านธรรมดา มุ่งเน้นความสนุกสนานมากกว่าทักษะหากแต่ต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณ บทบาทดนตรีเพื่อความสนุกสนาน เนื้อหาเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตคนในสังคม เนื้อหาเชิงสัญลักษณ์เปรียบเปรย อัตลักษณ์ด้านเนื้อหาในดนตรีพื้นบ้านโดดเด่นด้านการร้องเพลงเพื่อเล่าเรื่องราวชีวิตของคนในพื้นที่ เรื่องเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับหมู่บ้าน ถือเป็นการบันทึกประวัติศาสตร์ของชีวิต ส่งผลให้เกิดความผูกพันอันดี บ้างใช้ถ้อยคำสองแง่สองง่าม เกี้ยวพาราสี เน้นการกล่าวในเชิงสัญลักษณ์ เปรียบเทียบ เพื่อความสนุกสนาน สะท้อนวิถีชีวิตชาวบ้านที่อยู่กันแบบเรียบง่าย สะท้อนด้านอาชีพ ความรัก การร้องนิยมใช้กลอนสด ผู้ร้องจึงต้องมีไหวพริบปฏิภาณสูงส่ง เพื่อการร้องด้นหรือการร้องกลอนสดที่ดำเนินไปตามกติกา โดยมีโครงสร้างแบบหลวม ๆ เสมือนเพลงชีวิตและเพื่อชีวิต โดยชาวบ้านและเพื่อชาวบ้าน ลักษณะที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อมีความเชื่อมโยงกับพิธีกรรม ความเชื่อ ความอุดมสมบูรณ์และความมั่นคงของชุมชน บางเพลงสามารถร้องเล่นได้เฉพาะเวลาตามกาลเทศะที่เหมาะสมเท่านั้น ด้วยลักษณะเฉพาะที่เรียบง่ายจึงส่งผลให้ง่ายต่อการจดจำทำให้มีการถ่ายทอดยืนยาวมาจนปัจจุบันอย่างไม่สูญหาย

ขณะเดียวกัน อมรา กล่ำเจริญ ได้อธิบายไว้ในทิศทางเดียวกัน ผู้วิจัยสรุปความได้ว่าลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นของเพลงพื้นบ้านปรากฏ 9 ประการ ประกอบด้วยประการแรก ลักษณะเรียบง่ายทั้งด้านสำนวน ถ้อยคำ ศัพท์เฉพาะไม่มากนัก มีเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพพื้นที่นั้นสอดแทรก ประการที่สอง เนื้อหามีลักษณะตลกขบขัน เสียดสีสังคม ประการที่สาม มีเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิต ความเชื่อ ประเพณี ค่านิยม ภาษาถิ่น ประการที่สี่ ฉันทลักษณ์ไม่ตายตัว สามารถใช้คำจำนวน 2 ถึง 18 คำได้ ลักษณะการร้องนิยมการร้องซ้ำ ร้องเอื้อนเสียง เน้นลักษณะการใช้คำคล้องจอง เพลงปฏิพากย์นิยมใช้กลอนหัวเดียว (ลงท้ายสระเดียวกัน) ซึ่งง่ายต่อการนำไปประยุกต์ใช้กับทำนองใดก็ได้ ประการที่ห้า ผู้ร้องสามารถยืดขยายหรือทอนคำร้องเพื่อให้พอดีกับจังหวะและกระชับขึ้นได้ โดยใช้ไหวพริบปฏิภาณในการร้อง บางโอกาสอาจเป็นการร้องแบบปฏิพากย์หรือคนสองคน ประการที่หก สำนวนนิยมเป็นกลอนหลัก เป็นการเล่นคำคล้องจองระหว่างสองวรรค เช่น “ขอให้ขึ้นคล่องลงคล่อง” “อย่างกับช่องน้ำไหล” ประการที่เจ็ด นิยมปรบมือให้จังหวะ ใช้เพียงเครื่องกำกับจังหวะตามพื้นที่ เช่น ฉิ่ง กรับ โทน กลอง ประการที่แปด การแต่งกายเป็นแบบชาวบ้านตามพื้นที่นั้น ๆ และประการที่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เก้า ไม่ปรากฏหลักฐานการเกิดที่แน่ชัด เป็นเพียงการเล่าสืบต่อกันมาว่าครูพักลักจำ ซึ่งพบเห็นสำนวนดังกล่าวได้จากบทร้องเพลงไหว้ครู (อมรา กล่ำเจริญ, 2553: 2-3)

นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่า ลักษณะของเพลงพื้นบ้านปรากฏในเชิงคุณค่าของดนตรีพื้นบ้านที่มีความเชื่อมโยงกับมนุษย์ สังคมและภูมิปัญญา แสดงให้เห็นว่าลักษณะอีกประการของเพลงพื้นบ้านคือคุณประโยชน์ทั้งทางตรงและทางอ้อมต่อมนุษย์และสังคม โดยเฉพาะการเป็นเครื่องมือที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ มนุษย์กับมนุษย์ และมนุษย์กับจักรวาล ตามที่ สนอง คลังพระศรี ได้อธิบายลักษณะเชิงคุณประโยชน์เพลงพื้นบ้านไว้ 20 ลักษณะ ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการสรุปโดยใช้ขอบเขตข้างต้นเป็นตัวชี้วัดและจำแนกลักษณะเชิงคุณค่าไว้ 3 ด้านดังนี้

1. ด้านมนุษย์ 10 ลักษณะ ประกอบด้วยลักษณะแรก คุณค่าด้านจิตใจ เช่น บรรเทาความเครียด และประกอบพิธีกรรมเพื่อความอุดมสมบูรณ์ ซึ่งส่งผลต่อจิตใจในทางบวก เป็นต้น อีกทั้ง ช่วยระบายความคับข้องใจ (Frustration) ให้แก่ชาวบ้าน เพราะผู้ร้องจะสอดแทรกอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดของตนได้อย่างอิสระ ประการที่สอง ดนตรีพื้นบ้านเป็นทางออกที่ช่วยระบายความคับข้องใจของคนในสังคมที่มีต่อสภาพบ้านเมือง ประเพณี ค่านิยม เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง เป็นต้น ลักษณะที่สาม คุณค่าด้านร่างกาย ด้วยการแสดงที่ต้องอาศัยร่างกายเคลื่อนไหวตามจังหวะ เพื่อให้เหมาะสมต่อการร้องรำทำเพลง สร้างความสนุกสนาน ส่งผลต่อการพัฒนาร่างกายที่แข็งแรงและอุดมสมบูรณ์ ลักษณะที่สี่ เครื่องมือประกอบอาชีพเลี้ยงตนได้และสร้างชื่อเสียงต่อตนเองและชุมชน ลักษณะที่ห้า สื่อพื้นบ้านหรือภูมิปัญญา (Local Wisdom) เพื่อการเรียนรู้สำหรับคนในพื้นที่ทั้งทางตรงและทางอ้อม เช่น เกิดความเข้าใจในหลักการดำเนินชีวิต การเลือกคู่ครอง คำสอนทางศาสนา กฎระเบียบทางสังคมที่ควรปฏิบัติ สะท้อนวิถีชีวิต ความเชื่อ ค่านิยม แนวทางประพฤติปฏิบัติ เป็นต้น ส่งผลให้เกิดการขัดเกลาจิตใจคนในพื้นที่ได้อย่างดี ลักษณะที่หก สื่อประชาสัมพันธ์ข่าวสารแก่คนในพื้นที่ เช่น เพลงบอกและกันตรึมใช้ต่อต้านคอมมิวนิสต์ ลักษณะที่เจ็ด การส่งเสริมความสัมพันธ์ระหว่างคนในพื้นที่ให้เกิดความสามัคคี (Unity) ลักษณะที่แปด การส่งเสริมความสัมพันธ์ของคนในสังคมและจัดลำดับสถานะทางสังคม ลักษณะที่เก้า คนในพื้นที่ได้ฝึกใช้ความคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking) โดยใช้ไหวพริบปฏิภาณ และลักษณะที่สิบ มหรสพสร้างความสุข ความบันเทิง (Entertain) ต่อสังคมที่ยังไม่มีความเจริญทางวัตถุ ตลอดระยะเวลาการดำเนินชีวิตประจำวัน

2. ด้านสังคม 6 ลักษณะ ประกอบด้วยลักษณะแรก สัญลักษณ์ทางสังคม (Symbolic Social) ที่สะท้อนให้ความเชื่อ ศาสนา และระบบชนชั้นทางสังคมของชุมชน ลักษณะที่สอง การแสดงอัตลักษณ์ (Identity) ระดับชุมชน หมู่บ้าน ลักษณะที่สาม การสร้างสรรค์วรรณกรรมเพื่อสะท้อนสังคม ทั้งวรรณกรรมลายลักษณ์และวรรณกรรมมุขปาฐะ แสดงถึงความเจริญงอกงามทางภูมิปัญญาและวัฒนธรรมของคนในสังคม ลักษณะที่สี่ เครื่องมือควบคุมทางสังคม รักษา

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

บรรทัดฐาน (Norm) สามารถสะท้อนระเบียบแบบแผนและพฤติกรรมที่เหมาะสมทางสังคม แม้จะพบว่าบางวรรณกรรมมีเนื้อหาที่ละเมิดประเพณีที่ดีงาม เช่น เรื่องการชิงชู้หรือลักพาหนี แต่ท้ายสุดของวรรณกรรมจะเน้นเรื่องการสอนคนทั้งเรื่องจิตใจและการกระทำที่เหมาะสมตามบริบททางสังคมเสมอ ลักษณะที่ห้า บทบาทด้านรักษาสถาบันที่สำคัญทางสังคม เช่น ศาสนา ความเชื่อและทำให้การประกอบพิธีกรรมมีเหตุผลสามารถสัมผัสจับต้องได้ และลักษณะที่หก พัฒนาเศรษฐกิจและสังคมด้านการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม (Cultural Tourism) ระดับชุมชน อำเภอ จังหวัดและส่งต่อไปยังระดับประเทศ

3. ด้านมรดกภูมิปัญญา 4 ลักษณะ ประกอบด้วยลักษณะแรก มรดกทางวัฒนธรรม (Cultural Heritage) ทำให้เกิดความสืบเนื่องและความมั่นคงทางวัฒนธรรมของแต่ละชุมชน เพราะดนตรีพื้นบ้านสะท้อนสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของคนในพื้นที่นับเป็นมรดกที่สำคัญทางวัฒนธรรม ลักษณะที่สอง กำเนิดองค์ความรู้ใหม่ ๆ ผ่านการบันทึกเรื่องราวและประวัติศาสตร์ของแต่ละชุมชน บ่งชี้ให้เห็นภูมิปัญญาและวัฒนธรรมเฉพาะพื้นที่ตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษ ลักษณะที่สาม พื้นฐานสำคัญในการต่อยอดภูมิปัญญาและวัฒนธรรม อันนำไปสู่การสร้างสรรค์บทเพลงและการแสดงในระดับที่สูงขึ้น เช่น ก่อให้เกิดเพลงลูกทุ่ง เพลงราชสำนักและเพลงคลาสสิก เป็นต้น และลักษณะที่สี่ ส่งเสริมและอนุรักษ์ให้ภูมิปัญญาและวัฒนธรรมคงอยู่สืบไป กล่าวคือ หากการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมสามารถช่วยกระตุ้นเศรษฐกิจได้ดีขึ้น นักท่องเที่ยวจะมีบทบาทต่อการพัฒนาเศรษฐกิจระดับชุมชนและจังหวัด ดนตรีพื้นบ้านก็จะเป็นเครื่องมือสำคัญและมีมูลค่าเพิ่มมากขึ้นในระดับนานาชาติ เนื่องจากนักท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมจะให้ความสำคัญเรื่องศิลปะ ดนตรี และการแสดงพื้นบ้านเป็นพิเศษ ส่งผลให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางวัฒนธรรมระหว่างนักท่องเที่ยวและคนในพื้นที่ในที่สุด (สนอง คลังพระศรี, 2555: 14-16)

คณะกรรมการอำนวยการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11 ได้รวบรวมคำอธิบายโดย กาญจนา อินทรสุนานนท์ หัวข้อ “เพลงพื้นบ้าน” และ สุจิตต์ วงษ์เทศ หัวข้อเรื่อง “เพลงพื้นบ้านและเพลงพื้นเมือง รวมกันอยู่ที่ลูกทุ่ง” ในหนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 11 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ วันที่ 23 ธันวาคม 2521 ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

กาญจนา อินทรสุนานนท์ ได้อธิบายว่าเพลงพื้นบ้านมีลักษณะเฉพาะที่แสดงถึงความเป็นอยู่และอุปนิสัยของคนในแต่ละภาค เป็นวัฒนธรรมทางดนตรีพื้นบ้านที่โดดเด่นเรื่องการร้อง ที่มีเนื้อหาเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว สนุกสนาน ใช้เครื่องประกอบจังหวะอย่างกลองยาว ฉิ่ง กรับ แต่งกายและรำอย่างเรียบง่ายตามวิถีชาวบ้าน ตัวอย่างกรณี เพลงเหย่ย เป็นเพลงพื้นบ้านเกี่ยวกับการละเล่น จังหวะกาญจนบุรี ใช้กลองยาวประโคมเสียงดังเพื่อเรียกความสนใจให้ผู้เล่นเกิดความสนุกสนาน ปรากฏจังหวะที่สอดคล้องกับการรำและการร้องที่พอดี หลังจากการประโคมโหมโรงเพื่อขึ้นเพลงจะมีการเร่งจังหวะให้เร้าใจมากขึ้น ท่ารำเป็นท่าที่เรียบง่าย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

อย่างพื้นบ้าน ยึดจังหวะเท้าที่ก้าวเดินไปข้างหน้าเป็นหลัก มือรำไปพร้อมกันอย่างอ่อนช้อย ผู้รำสามารถคิดประดิษฐ์ท่าได้อิสระ การร้องจะเริ่มต้นหลังจังหวะกลองผ่อนลงในอัตราช้าเนิบนาบ ฝ่ายชายเริ่มร้องเชิญฝ่ายหญิง เป็นการร้องรำเกี้ยวกันจนจบกระบวนเพลง ลักษณะคำร้องเป็นการร้องเกี้ยวพาราสี มุ่งเน้นความสนุกสนาน เช่นเดียวกับ เพลงพวงมาลัย เป็นเพลงพื้นบ้านภาคกลาง นิยมเล่นในแถบจังหวัดสุพรรณบุรี กาญจนบุรี เพชรบุรี ประจวบคีรีขันธ์ เพื่อความรื่นเริงตามงานบุญ การเล่นเพลงพวงมาลัยมีการเปลี่ยนแปลงไปสมัยนิยม เช่น นิยมร้องบทที่สั้นลง คำร้องนิยมเล่นเป็นกลอนด้นสด เนื้อหามักเกี้ยวกับการเกี้ยวพาราสี ร้องเป็นคู่ชายหญิง ใช้กลองประกอบการรำ โดยมีเสียงปรบมือจากลูกคู่ที่อยู่ล้อมวง เช่นเดียวกับ เพลงเรือ ที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี สืบเนื่องมาจากการเล่นสักวาในเวลาน้ำท่วม การเล่นเพลงเรือเป็นเพลงที่นิยมในกลุ่มชาวบ้าน เพื่อความรื่นเริงและสร้างความสามัคคีหลังจากการทำงานตามฤดูกาล การร้องเพลงเป็นลักษณะการร้องแก้กันอย่างสนุกสนานถึงพริกถึงขิง เนื้อหาเกี่ยวกับเกี้ยวพาราสี ลักหาพาหนี ชิงชู้และตีหมากผัว ยังคงเป็นการร้องเล่นกันเป็นหมู่คณะระหว่างชายหญิง ใช้ฉิ่งและกรับตีประกอบ เพื่อให้เกิดจังหวะ เพลงเรือมีทำนองคล้ายเพลงฉ่อย แต่ร้องช้า ๆ เนิบ ๆ กว่า นุ่งโจงกระเบน ผ้าซิ่น สไบคาดอย่างชาวบ้าน (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11, 2521: 84-100)

สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้อธิบายว่า ศิลปะท้องถิ่น หรือ Folk Art เป็นสิ่งที่ชาวบ้านสร้างขึ้น จัดอยู่ในประเพณีราษฎร์ (Little Tradition) ตรงข้ามกับประเพณีหลวง (Great Tradition) เป็นผลงานสร้างสรรค์โดยคนในเมืองหลวง ซึ่งศิลปะท้องถิ่นได้จำแนกเป็น 2 ประเภท ประเภทแรก ศิลปะพื้นบ้าน มีลักษณะเป็นการแพร่หลายกว้างขวางในระดับเมืองหรือภาค เช่น เพลงลำตัดได้แพร่หลายไปทั่วภาคกลาง ประเภทที่สอง ศิลปะพื้นเมือง มีลักษณะการแพร่หลายเฉพาะชุมชนหรือพื้นที่ เช่น เพลงโคราช แพร่หลายในเฉพาะพื้นที่จังหวะนครราชสีมา ลักษณะทางศิลปะท้องถิ่นแต่ละรูปแบบต่างมุ่งเน้นในลักษณะการร้องเพลง เพื่อความบันเทิงของประชาชน ต่อมาเกิดการพัฒนาการแสดงเพลงแขกเจ้าเซ็นหรือ “ดิเกร์” ในสมัยรัชกาลที่ 5 จนเกิดเป็นการแสดงลิเก และลำตัด ภายหลังลิเกและลำตัด สามารถดึงดูดความสนสนใจและสามารถเปิดกว้างสำหรับการดูดซึมศิลปะพื้นบ้านต่าง ๆ แม้กระทั่งศิลปะชั้นสูงบางประการไว้ทั้งหมด เพื่อสนองความต้องการของคนดู นั่นหมายถึง ลิเกและลำตัดกลายเป็นศิลปะพื้นเมืองไปโดยปริยาย ทำให้ศิลปะพื้นบ้านคลายความนิยมลง ส่งผลให้ความนิยมในการเล่นเพลงพื้นบ้านอย่างเพลงอีแซว เพลงเหย่ย เพลงโคราชลดน้อยลง แสดงให้เห็นว่าศิลปะแนวใหม่ที่เกิดโดยชาวบ้านเป็นผู้สร้างสรรค์ มีอิทธิพลในการแพร่กระจายไปอย่างกว้างขว้างและเป็นที่ยอมรับทั่วทุกท้องถิ่นได้อย่างรวดเร็ว จนกระทั่งดนตรีไทยสากล ประเภทสุนทราภรณ์เข้ามามีบทบาทในสังคมในแวดวงบุคคลชั้นสูงที่มีการศึกษา ภายหลังเกิดการจำแนกออกเป็นลูกกรุงและลูกทุ่ง ดนตรีลูกกรุงนั้นหมายถึง ดนตรีไทยสากลมาแต่เดิม ในขณะที่ดนตรีลูกทุ่ง เป็นดนตรีแนวใหม่ที่นำเสนอเนื้อหาและทำนองที่ตอบสนองความต้องของคนชนบท ซึ่ง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

มีเป็นตัวแปรที่สำคัญต่อการพัฒนาศิลปะพื้นเมือง อย่างลิเกและลำตัดอย่างเห็นได้ชัด ต่อมาโรงงานอุตสาหกรรมเป็นเสมือนแหล่งสร้างวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งด้วยแรงงานที่เป็นชาวบ้าน ชาวไร่ ชาวนาได้เข้ามาอยู่ในสังคมอุตสาหกรรม ไม่สามารถรับความบันเทิงแบบเมืองหลวงอย่างดนตรีไทยสากลด้วยการสร้างสรรค์ดนตรีเพื่อคนชนบทจึงเริ่มต้นขึ้นอย่างสนุกสนาน ด้วยการสร้างทำนองและเนื้อหาด้วยดนตรีสากล ท้ายที่สุดก็เกิดการเลียบแบบทำนองเพลงจากพื้นบ้านพื้นเมือง เพื่อสนองอารมณ์ความต้องการของคนชนบทในสังคมอุสาหกรรมทั้งในเมืองและนอกเมือง (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11, 2521: 123-127)

จากเรื่องวัฒนธรรมดนตรีและเพลงพื้นบ้านข้างต้น ผู้วิจัยสรุปได้ว่าปรากฏเป็นไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ เป็นการสร้างสรรค์ของชาวบ้าน เพื่อความบันเทิง และผ่อนคลายยามว่างหลังจากทำงานตามฤดู บ้างใช้ในงานบุญทั่วไป มีลักษณะการร้อง การรำ การแต่งกายที่เรียบง่ายแบบชาวบ้านตามแต่ละท้องถิ่น เนื้อหาเน้นสื่อความถึงการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว ซึ่งปรากฏเป็นคู่หรือเป็นหมู่คณะ ใช้เครื่องกำกับจังหวะด้วยกลองยาว ฉิ่ง กรับ และการปรบมือ ลักษณะเฉพาะดังกล่าวนับเป็นศิลปะท้องถิ่นทั้งสิ้น ปัจจุบันนิยมจำแนกเป็นพื้นบ้านและพื้นเมืองตามแต่ลักษณะการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมดนตรีว่าเป็นระดับวงกว้างหรือเฉพาะกลุ่มชุมชน ภายหลังดนตรีพื้นบ้านหรือเพลงพื้นบ้านได้ถูกนำมาเป็นต้นรากการพัฒนาเป็นรูปแบบดนตรีที่สมัยใหม่อย่างเพลงลูกทุ่ง แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมพื้นบ้าน สภาพสังคมและวิถีแบบชาวบ้าน ซึ่งส่งผลต่อการสร้างสรรค์ทางดนตรีที่หลากหลาย ตามที่ปรากฏในเห็นว่าเพลงลูกทุ่งพัฒนามาจากเพลงพื้นบ้านพื้นเมือง นับเป็นการสร้างสรรค์โดยชาวบ้าน เพื่อสนองอารมณ์การฟังดนตรีแบบชาวบ้าน

สุกัญญา ภัทราชัย กล่าวว่า ลักษณะของเพลงพื้นบ้านปรากฏลักษณะเด่นเรื่องความเรียบง่ายของรูปแบบและทำนอง เช่น การซ้ำคำ ซ้ำวรรค ซ้ำโครงสร้างสัมผัสตามจังหวะ ภาษาธรรมตามคำพูด ทำนองไม่ซับซ้อน ระดับเสียงซ้ำไปซ้ำมา มีช่วงจังหวะหยุด ง่ายต่อการจดจำ มีลักษณะเฉพาะท้องถิ่น เช่น ภาษา ท่วงทำนอง สภาพสังคม สะท้อนผ่านเนื้อหาของกลอนเพลงและแก่นเรื่องที่เป็นสากล เพลงพื้นบ้านเป็นของชาวบ้านหรือกลุ่มชน เป็นผลผลิตทางความคิดหรือภูมิปัญญา สะท้อนปรัชญา ความคิดของชาวบ้าน ผู้เป็นเจ้าของวรรณกรรม (สุกัญญา ภัทราชัย, 2540: 1) เพลงพื้นบ้านมีลักษณะเฉพาะด้านกลอนที่เรียกว่าเพลงปฏิพากย์ เป็นเพลงที่ผู้ร้องจะต้องคำนึงถึงจังหวะ เนื่องจากทำนองของเพลงแต่ละชนิดคล้ายกัน หากแต่ต่างกันที่จังหวะ เครื่องดนตรีที่ใช้จึงเป็นเครื่องกำกับจังหวะ เช่น กลอง โทน ฉิ่ง หรือการปรบมือ เนื้อหาเกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาวแบบชิงไหวชิงพริบ หากพิจารณาจากกลอนเพลงพื้นบ้านจะสามารถจำแนกได้ 2 ลักษณะ ประการแรก เพลงปฏิพากย์แบบสั้น ความยาวไม่เกิน 6 วรรคในการร้องโต้ตอบกันแต่ละครั้ง ประการที่สอง เพลงปฏิพากย์แบบยาว ความยาวมีหลายบทในการโต้ตอบแต่ละครั้ง การร้องเริ่มเป็น

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ชุดตั้งแต่บทไหว้ครู บทเนื้อหาซึ่งมีหลากหลายเนื้อหาจนกระทั่งจบด้วยบทจาก นอกจากนี้ เพลงที่เล่นเป็นชุดได้มีเพลงเบ็ดเตล็ดแทรกอยู่ด้วย กลอนมีฉันทลักษณ์คล้ายกันเรียกว่า กลอนหัวเดียว เช่น กลอนไล กลอนลี กลอนลา โดยเพลงโคราชจัดเป็นเพลงปฏิพากย์แบบยาว ทั้งนี้ เพลงพื้นบ้านมีบทบาทต่อสังคมในด้านสร้างสรรค์ความบันเทิง สร้างความสามัคคี เพื่อการศึกษา ระบายความเก็บกดอันเนื่องมาจากกฎเกณฑ์ ระบายความเก็บกดอันเนื่องมาจากสภาพทางเศรษฐกิจและสังคม และบันทึกเหตุการณ์ทางสังคม (สุกัญญา ภัทราชัย, 2540: 147-150)

นอกจากนี้ สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว ได้อธิบายลักษณะเฉพาะทางดนตรีและเพลงพื้นบ้านของไทยในมิติของมนุษย์และสังคม ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ดนตรีและเพลงพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่า เป็นรากเหง้าทางวัฒนธรรมและสะท้อนวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น คุณค่าของดนตรีพื้นบ้านเพื่อคุณภาพชีวิตที่ดีงามและเพื่อประโยชน์เชิงสังคม ปรากฏลักษณะต่าง ๆ ประกอบด้วย ประการแรก เกิดความซาบซึ้งในวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษได้สืบต่อกันมา ประการที่สอง เกิดการสืบทอดและพัฒนารูปแบบการดำรงชีวิต ประการที่สาม เกิดการประพฤติตามแนวทางหลักธรรมเป็นแก่นในการพัฒนาคุณภาพชีวิต ประการที่สี่ เกิดการสืบทอดภาษาถิ่นและมารยาทที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเพื่อความสันติในสังคม ประการที่ห้า เกิดการรักษารูปแบบศิลปะและการละเล่นประจำท้องถิ่นไว้ไม่ให้สูญหาย ประการสุดท้าย เกิดการรักษารูปแบบของครอบครัว สังคม เครือญาติ และปกครองตนเองได้ (นิคม มูสิกะคามะ, 2545: ม.ป.ป. อ้างถึงใน สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว, 2561: 6)

จากการศึกษาเรื่อง ลักษณะเฉพาะของเพลงพื้นบ้าน ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ลักษณะเฉพาะโดดเด่นด้านการสื่อความหรือการร้องที่เกิดจากชาวบ้าน เพื่อตอบสนองอารมณ์ความต้องการของชาวบ้านและพัฒนาด้วยชาวบ้าน มีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์แบบสั้นและแบบยาว ฉันทลักษณ์คล้ายกันทุกชนิด โดยวิธีการร้องการเล่น เนื้อหาและทำนองสะท้อนอัตลักษณ์ของท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่งทั้งในระดับวงกว้างอย่างพื้นเมือง และระดับเฉพาะกลุ่มพื้นที่อย่างพื้นบ้าน ซึ่งล้วนแต่เป็นศิลปะท้องถิ่น (Folk Art) เพลงพื้นบ้านจัดเป็นศิลปะการแสดงประเภทเพลงร้องอีกชนิดหนึ่งที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตามแต่ละท้องถิ่น ทั้งดนตรีพื้นบ้านหรือเพลงพื้นบ้านมีลักษณะเฉพาะทางการแสดงที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เช่น ที่มา ทำนอง จังหวะ เนื้อหา การแสดง เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่าลักษณะต่าง ๆ ปรากฏภายใต้แนวคิดทางดุริยางคศิลป์ไทยเช่นเดียวกัน สรุปได้ 7 สาระสำคัญดังนี้

1. การถ่ายทอดสืบทอด พบว่าเป็นภูมิปัญญาชาวบ้านที่เกิดเป็นงานสร้างสรรค์ทางดนตรี ได้รับการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ สืบทอดและบอกต่อกันมาจากบรรพบุรุษจนเป็นที่ยอมรับในสังคม ขณะเดียวกันมีการนำลักษณะทางด้านอื่น ๆ นอกเขตพื้นที่หรือพื้นที่เดียวกันมาประยุกต์กับลักษณะทางดนตรีของตนจนเกิดการพัฒนาเป็นลักษณะทางดนตรีรูปแบบใหม่ประจำ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

พื้นที่ ทั้งนี้ มักจะไม่ปรากฏหลักฐานที่มาแน่ชัด คาดว่าเกิดจากชาวบ้านที่เป็นทั้งผู้แสดงและผู้ชม หรือครูพักลักจำ

2. ทำนอง พบว่ามีท่วงทำนองไม่ตายตัวหรืออิสระ กระชับ สั้น ๆ ซ้ำทำนองเดิม ซ้ำวรรคเดิม ทำนองมีลักษณะเรียบง่าย จดจำง่าย เรียกลักษณะเพลงนี้ว่า “ร้อยเนื้อทำนองเดียว” เนื่องด้วยไม่นิยมบันทึกโน้ตไว้เป็นการเฉพาะ ทำให้ทำนองสามารถปรับเปลี่ยนหรือพัฒนาได้ตามอิสระ ทำนองจึงไม่ตายตัว สามารถยืดขยายและตัดทอนได้ตามความเหมาะสม

3. บทร้อง พบว่ามีเนื้อหาเข้าใจง่าย ไม่ซับซ้อน ศัพท์เฉพาะไม่มาก เน้นการกล่าวเชิงสัญลักษณ์ เน้นการซ้ำคำ ซ้ำโครงสร้างสัมผัส กลอนมีลักษณะแบบเพลงปฏิพากย์ สัมผัสกันทีละสองวรรค นิยมเล่นสัมผัสแบบกลอนหัวเดียว สามารถใช้คำได้มากถึง 18 คำ โดยผู้ร้องสามารถตัดเติมเสริมแต่งคำร้องได้ตามจังหวะที่พอดีด้วยไหวพริบปฏิภาณ เนื้อหาหลากหลายและสามารถปรับใช้กับทำนองอื่น ๆ ได้อิสระ สามารถยืดขยายและตัดทอนได้เช่นกัน ทั้งนี้ เนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนในพื้นที่ เปรียบเสมือนการบันทึกเรื่องราวเหตุการณ์ที่สำคัญของคนในพื้นที่

4. จังหวะ พบว่าเป็นลักษณะจังหวะที่สนุกสนาน สั้น กระชับ ผู้ร้องต้องคำนึงถึงจังหวะเป็นสำคัญ เพราะเพลงแต่ละชนิดอาจจะมีทำนองคล้ายกัน แต่มีจังหวะต่างกัน

5. เครื่องดนตรี พบว่าไม่นิยมใช้เครื่องดนตรี มีเพียงการปรบมือให้จังหวะ หรือใช้เครื่องกำกับจังหวะที่มีอยู่ตามพื้นที่ เช่น ฉิ่ง กรับ กลองยาว โทน เป็นต้น

6. โอกาสที่ใช้ในการแสดง พบว่านิยมใช้แสดงในรูปแบบกิจกรรมความบันเทิงซึ่งสะท้อนความสามัคคีของคนในพื้นที่ บ้างเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและความเชื่อ สามารถแสดงหรือร้องเล่นได้ทุกสถานที่ การแต่งกายแบบชาวบ้าน เน้นความเรียบง่ายเช่นกัน อีกทั้ง ใช้ร้องเล่นเพื่อสร้างความบันเทิง สร้างความสามัคคี เพื่อการศึกษา ระบายความเก็บกดอันเนื่องมาจากกฎเกณฑ์หรือสภาพทางเศรษฐกิจและสังคม เป็นการบันทึกเหตุการณ์ทางสังคม เพื่อการพัฒนาคุณภาพชีวิตและสังคม และเป็นการช่วยดำรงรากเหง้าทางวัฒนธรรมของไทยไว้ไม่ให้สูญหาย

7. วิธีการร้อง พบว่าเป็นการร้องแบบโต้ตอบ 2 ฝ่าย เป็นลักษณะการร้องกลอนสด ซึ่งต้องมีไหวพริบปฏิภาณในการร้อง

จากการศึกษาเรื่อง ประวัติที่มาของเพลงพื้นบ้าน ว่าด้วยเรื่องความหมาย การจำแนกประเภท และลักษณะเฉพาะ โดยผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาเรื่องเพลงพื้นบ้านเป็นสำคัญสามารถสรุปได้ดังนี้

ดนตรีพื้นบ้าน หมายถึง ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับชาวบ้านตามขนบประเพณีแบบพื้นฐานทางสังคมหรือเฉพาะพื้นที่ สะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะของท้องถิ่นนั้นผ่านศิลปะการแสดง คำว่า “พื้นบ้าน” และ “พื้นเมือง” สะท้อนอัตลักษณ์ชุมชนต่างกันในเรื่องความลึกซึ้งและชัดเจนทางวัฒนธรรมของแต่ละพื้นที่ที่ต่างกัน โดยคำว่าพื้นบ้านมีความชัดเจนกว่า ดนตรีพื้นบ้านโดดเด่นเรื่องการสะท้อนสังคม

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

และวัฒนธรรม มีการสืบทอดถ่ายทอดตามแบบวัฒนธรรมมุขปาฐะ ส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับบทกลอนหรือเพลง

ประวัติที่มาของดนตรีพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านสันนิษฐานว่าเกิดจากสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมอันเป็นตัวแปรที่หนึ่งประกอบกับมนุษย์ผู้คิดสร้างสรรค์ตัวแปรที่สอง ซึ่งเกิดจากปรากฏการณ์ต่าง ๆ เช่น การเปลี่ยนทางสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรม การรวมตัวกันของชาวบ้านเพื่อแสดงความสามัคคี การใช้ดนตรีเพื่อสื่อความระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ และมนุษย์กับส่งเหนือธรรมชาติ การใช้ดนตรีด้วยแรงศรัทธาที่มีต่อศาสนา ด้วยเหตุดังกล่าวจึงไม่สามารถระบุหลักฐานที่ชี้ชัด หากแต่เป็นเหตุและผลที่เชื่อมโยงระหว่างมนุษย์ สังคม วัฒนธรรมอย่างเป็นวิวัฒน์

ประเภทของเพลงพื้นบ้านจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง สรุปได้ 5 ด้าน ประกอบด้วย ประเภทที่จำแนกตามความสั้นยาวและรูปแบบของทำนอง ประเภทที่จำแนกตามจำนวน วัยผู้แสดง หรือเพศของผู้แสดง ประเภทที่จำแนกตามกลุ่มผู้ฟังหรือกลุ่มเป้าหมายที่จะสื่อสาร ประเภทที่จำแนกตามโอกาสพิธี ความเชื่อ ความบันเทิงและบทบาทในการแสดง ประเภทที่จำแนกตามพื้นที่และกลุ่มวัฒนธรรมในสถานที่ที่ทำการแสดง

ผู้วิจัยสรุปลักษณะเฉพาะของเพลงพื้นบ้านตามหลักดุริยางคศิลป์ไทยได้ 7 ประการ ประกอบด้วย ลักษณะการถ่ายทอดสืบทอดโดยชาวบ้านแบบมุขปาฐะจากบรรพบุรุษ ประยุกต์ใช้กับลักษณะทางดนตรีอื่นได้อย่างอิสระ ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด ลักษณะทำนองอิสระ กระชับ เน้นการซ้ำทำนองที่เรียบง่าย หรือเรียกว่า“ร้อยเนื้อทำนองเดียว” เพิ่มลดได้ตามจังหวะที่เหมาะสม ลักษณะกลอนไม่ซับซ้อน ไม่เน้นศัพท์เฉพาะ เน้นการกล่าวเชิงสัญลักษณ์เกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมเฉพาะท้องถิ่น นิยมแบบกลอนปฏิพากย์และแบบกลอนหัวเดียว ใช้คำได้หลายคำต่อวรรค ลักษณะจังหวะสนุกสนาน สั้นกระชับ เครื่องดนตรีไม่นิยมใช้ แต่สามารถใช้เครื่องกำกับจังหวะที่มีอยู่ตามพื้นที่ได้ เช่น ฉิ่ง กรับ กลอง โทน เป็นต้น โอกาสและสถานที่ปรากฏเพื่อความบันเทิง พิธีกรรมและตามคติความเชื่อ ซึ่งแสดงได้ทุกสถานที่ และลักษณะการร้องปรากฏเน้นใช้กลอนสด แสดงถึงไหวพริบปฏิภาณแบบโต้ตอบ 2 ฝ่าย ชายและหญิง

2.1.6 ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเรื่ององค์ประกอบดนตรี ความหมายของดนตรีและเพลง ประเภทเพลงไทย รวมถึงลักษณะเฉพาะทางดนตรีไทย ว่าด้วยเรื่องสุนทรียศาสตร์ การถ่ายทอดและสืบทอดและสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ เนื่องด้วยประเด็นดังกล่าวมีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด วิวัฒน์เพลงโคราช โดยพบว่าผลงานดนตรีและภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นจากองค์ความรู้หลักต่าง ๆ ผนวกเข้ากับแนวคิดและสติปัญญาของผู้สร้างสรรค์ จนกระทั่งตกผลึกเป็นผลงาน ซึ่งผ่านขั้นการถ่ายทอดสืบทอด สิ้นสุดที่การวิเคราะห์เพื่อหาองค์ความรู้ใหม่บนฐานของงานสร้างสรรค์ อัน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

นำไปสู่การสนับสนุนองค์ความรู้หลักที่ปรากฏในขั้นแรกตามที่ผู้สร้างสรรค์นำมาใช้ต่อยอดให้เกิดผลงานอันเป็นทรัพย์สินทางปัญญา ทั้งนี้ แนวทางทางดุริยางคศิลป์และศิลปะการแสดงพื้นบ้านได้ปรากฏกระบวนการสร้างสรรค์ในวิถีที่สอดคล้องกัน ผู้วิจัยอธิบายรายละเอียดต่าง ๆ ได้ดังนี้

2.1.6.1 องค์ประกอบดนตรี

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวว่า เสียงของดนตรีที่บรรเลงนั้นขึ้นอยู่กับองค์ประกอบของดนตรี ซึ่งประกอบด้วย ลีลาจังหวะ ทำนอง พื้นผิว คีตลักษณ์ดังนี้

ประการแรก ลีลาจังหวะในทางดนตรีไทยศึกษาได้จาก 2 กรณีคือ จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ จังหวะฉิ่งเกิดจากเสียงฉิ่งเพื่อกำหนดความสั้น ความยาว ความช้าและความเร็วของบทเพลง ฉิ่งจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทที่สำคัญมากที่สุดเมื่อเทียบกับดนตรีตะวันตกเปรียบเสมือนวาทยกรหรือผู้อำนวยเพลง แม้ว่าจะปรากฏแค่ 2 เสียง แต่ก็สามารถบรรเลงได้หลายรูปแบบ สำหรับจังหวะหน้าทับ บรรเลงโดยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง บ่งบอกความสั้น ความยาวและแสดงอารมณ์ของบทเพลง หน้าทับที่นิยมในปัจจุบันคือ หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ นอกจากนี้ได้ปรากฏหน้าทับอื่น ๆ อีกหลายหน้าทับ เช่น หน้าทับสดายง หน้าทับมอญ พม่า จีน เป็นต้น

ประการที่สอง ทำนอง หมายถึง ผลของความสูง ความต่ำ ความช้า ความเร็ว ความดัง ความเบาของเสียงผ่านเครื่องดนตรีโดยอาศัยจังหวะเป็นพื้นฐาน ทำนองเพลงช่วยบ่งบอกความแตกต่างระหว่างเพลงหนึ่งกับอีกเพลงหนึ่ง ให้ความรู้สึกแก่ผู้ฟังด้านสติปัญญาขณะเดียวกัน จังหวะให้ความรู้แก่ผู้ฟังด้านกายภาพ ทำนองจำแนกได้ 2 ลักษณะ ประกอบด้วย ทำนองร้อง (ทางร้อง) และทำนองเพลงบรรเลง (ทางรับ) โดยยึดถือเสียงลูกฆ้องหรือทำนองหลักเป็นสำคัญ ทำนองร้องและทำนองเพลงบรรเลงจะมีความยาวของเพลงที่เท่ากัน ยกเว้นเพลงประเภทใหญ่ ๆ เช่น เพลงทยอยใน โอ้ลาว เป็นต้น เพราะเพลงประเภทดังกล่าวจะมีทำนองโยนหรือลูกโยนซึ่งเพลงประเภทนี้จะมีทำนองที่ยาวกว่าทางร้อง ประการแรกทำนองเพลงร้อง ประกอบด้วยทำนองจริงของเพลงและคำร้อง ขนาดความยาวเท่ากัน โดยทำนองร้องมาจากการนำทำนองเดิมมาปรุงแต่งเพื่อให้เหมาะสมกับเสียงวรรณยุกต์ ผู้ร้องต้องคำนึงถึงความหมายของคำร้องและระดับเสียงตัวโน้ตเพราะอาจทำให้มีการผิดเพี้ยนความหมายของคำได้ เช่น คำว่า ม้า เมื่อร้องอาจออกเสียงว่า หมา ซึ่งวิธีการร้องที่สำคัญคือ การเอื้อน สำหรับประการที่สอง ทำนองเพลงบรรเลง เกิดจากการแปลทำนองจากทำนองหลักหรือทำนองลูกฆ้อง ขณะบรรเลงนักดนตรีก็จะสามารถบรรเลงทำนองทางฆ้องให้เป็นทำนองเต็มตามลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดได้อย่างอิสระ ซึ่งต่างจากทำนองร้องที่ต้องคำนึงถึงเนื้อร้องเป็นสำคัญ ทั้งนี้ การแปลทำนองต้องอาศัยทักษะและประสบการณ์ด้านเทคนิคการ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

บรรเลง เช่น การเก็บ สะบัด สะเดาะ กรอ ขยี้ เพื่อตกแต่งทำนองเพลงโดยเป็นไปตามความเหมาะสมของทำนองหลัก

ประการที่สาม พื้นผิวและการประสานเสียงจำแนกได้ 4 ลักษณะ ประการแรก การประสานเสียงแบบทำนองเดียว (Monophony) เพลงที่มีแบบทำนองเดียวเป็นเพลงที่มีมาแต่โบราณ เป็นต้นกำเนิดของลักษณะของการประสานเสียงหรือพื้นผิว ปรากฏในดนตรีศาสนาของฝ่ายคริสเตียนนิกายคาทอลิก เรียกว่า เพลงช้านท์ การร้องลักษณะนี้เป็นลักษณะเดี่ยวหรือกลุ่มก็ได้ ประการที่สอง การประสานเสียงแบบ 2 ทำนองหรือมากกว่า 2 ทำนอง (Polyphony) วิวัฒนาการมาจากการประสานเสียงแบบทำนองเดียว การประสานเสียงแบบใช้ทำนองสอดประสานกับทำนองเรียกว่า ออร์กานุ่ม ต่อมามีการใส่ทำนองให้เดินไปทางตรงกันข้าม เรียกว่า Contrary motion และลักษณะที่แนวหนึ่งดำเนินไปในขณะที่อีกแนวหนึ่งย้ำอยู่กับที่ เรียกว่า Oblique motion ประการที่สาม การประสานเสียงแบบมีทำนองเด่นหนึ่งทำนองและทำนองอื่นเป็นตัวประกอบทำนองหลักนั้น (Heterophony) นิยมในดนตรีตะวันตก เช่น การขับร้องประสานเสียง ประการที่สี่ การประสานเสียงแบบหลายทำนอง (Homophony) เป็นการประสานเสียงโดยที่ทุกทำนองมีความสำคัญเท่ากัน ในทางดุริยางคศิลป์ไทยจัดอยู่ในการประสานลักษณะนี้ เนื่องจากเครื่องดนตรีแต่ละชนิดต่างมีบทบาทในการแปลทำนองที่แตกต่างกันไปในขณะที่ยังคงยึดทำนองหลักเหมือนกันทุกเครื่องมือ

ประการที่สี่ สังคีตลักษณ์ หมายถึง ลักษณะรูปแบบของบทเพลงกำหนดโดยผู้ประพันธ์ การศึกษาสังคีตลักษณ์เป็นการศึกษาด้านส่วนต่าง ๆ หรือท่อนของบทเพลง ในทางดุริยางคศิลป์ไทยสามารถอธิบายได้ว่า รูปแบบของบทเพลงแบ่งเป็นท่อนๆ โดยใช้สัญลักษณ์ในการแทนความหมายท่อนต่าง ๆ ตามโครงสร้าง เช่น AA หมายถึง ทำนองเดียวกันบรรเลงสองเที่ยว AB หมายถึง เพลงสองท่อนต่างทำนองกัน ในกรณีทำนองร้องและทำนองเพลงที่มีเที่ยวแรกและเที่ยวอื่น ๆ เหมือนกันทั้งทางดนตรีและคำร้อง สามารถใช้สัญลักษณ์แทนได้ว่า AA และในกรณีที่เหมือนกันเฉพาะดนตรี แต่คำร้องต่างกันสามารถใช้สัญลักษณ์แทนได้ว่า Aa นอกจากนี้ เพลงที่แบ่งเป็นท่อนในดนตรีไทยประกอบด้วยประการแรก “เพลงท่อนเดียว” (AA--) หรือเอกบท สามารถบรรเลงซ้ำมากหรือน้อยตามแต่โอกาสและความจำเป็น เช่น เพลงสร้อยสนตัด ประการที่สอง “เพลงสองท่อน” (AB--) หรือทวิบท เช่น เพลงเขมรไทรโยค เพลงแขกบรเทศ ประการที่สาม “เพลงสามท่อน” (ABC---) หรือตรีบท เช่น เพลงลาวดวงเดือน เพลงแขกมอญ ประการที่สี่ “เพลงสี่ท่อน” หรือจตุรบท เช่น เพลงใบ้คลั่ง ประการที่ห้า “เพลงห้าบท” หรือปัญจบท เช่น เพลงพม่าห้าท่อน ประการที่หก รูปแบบเพลงที่คล้ายกับ Rondo ของฝรั่งคือ เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย (ABACADAEA) และประการที่เจ็ด รูปแบบที่เกิดจากการใส่ทำนองเพิ่มเติมจากตัวเพลงแต่มีความสอดคล้องกันเรียกว่า “ลูกนำ” เช่น เพลงแสนคำนึง เงี้ยวรำลึก ลูกนำดังกล่าวใส่เฉพาะดนตรีเท่านั้นไม่มีการร้อง ผู้คิดลูก

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

นำใส่ในดนตรีท่านแรกคือ ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในเพลงแสนคำนึง ทั้งนี้ยังคงปรากฏรูปแบบอื่น ๆ ในดนตรีไทยอย่างน่าสนใจ เช่น หางเครื่อง ลูกหมดหรือลูกบท ว่าดอก เป็นต้น (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530: 1-10)

สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวว่า องค์ประกอบของดนตรีไทยประกอบด้วยมาตราเสียง อัตราความดัง คุณภาพของเสียง การประสานเสียง จังหวะ ทำนอง พื้นผิว โครงสร้างดังนี้

1. มาตราเสียงของดนตรีไทย มีความใกล้เคียงกับดนตรีสากล เรียกว่า Diatonic กล่าวคือประกอบด้วยเสียงทั้งหมด 7 เสียงอย่างเท่ากันทุกเสียง แตกต่างจากสากลที่เสียงฟากับโดมีระยะเท่ากับกึ่งเสียง โดยเสียงของดนตรีสากลแบ่งเป็น 5 เสียงเต็มและ 2 ครึ่งเสียง

2. จังหวะของเพลงไทย หมายถึง การแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลง โดยดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ ประกอบด้วย 3 ลักษณะดังนี้

2.1 จังหวะสามัญ หมายถึง จังหวะโดยทั่วไปสำหรับควบคุมการบรรเลงและขับร้อง โดยเป็นเครื่องหมายในการแสดงออกถึงอัตราความเร็วของทำนองเพลงนั้น ๆ

2.2 จังหวะฉิ่ง หมายถึง การแบ่งส่วนย่อยของจังหวะด้วยการบรรเลงฉิ่ง เพื่อให้ทราบจังหวะหนักและจังหวะเบา โดยจะตีฉิ่งสลับกับฉิ่ง หรือในอัตราจังหวะพิเศษจะตีฉิ่งเพียงอย่างเดียว

2.3 จังหวะหน้าทับ หมายถึง ทำนองของเครื่องหนังในการบรรเลงเพื่อควบคุมและเป็นเกณฑ์ในการนับจังหวะหน้าทับ โดยในอดีตปรากฏเครื่องหนังขึงหนังหน้าเดียวจำพวกที่เลียนเสียงจากทับ ใช้ตีกำกับจังหวะมาแต่โบราณ ปัจจุบันเรียก โทน ดังที่ใช้ตีคู่กับรำมะนา ในวงมโหรี หน้าที่ของเครื่องหนังคือ ตีกำกับจังหวะให้ถูกต้องกับประโยคและสร้างความกลมกลืนของทำนองร้องและดนตรี วิธีตีหรือเพลงของทับนี้ เรียกว่า “หน้าทับ” สำหรับการตีหน้าทับเป็นการตรวจความถูกต้องของทำนองว่าไม่ขาดไม่เกิน ใช้วิธีการนับจังหวะของเพลงจากการตีหน้าทับ โดย 1 ชุด เท่ากับ 1 จังหวะ หมายความว่าเมื่อเครื่องกำกับจังหวะตีครบชุดหนึ่งเรียกว่า 1 จังหวะ ซึ่งหน้าทับหลักที่เป็นพื้นฐานมีดังนี้

2.3.1 หน้าทับปรบไก่ หน้าทับที่มีสัดส่วนค่อนข้างยาว ทุก ๆ อัตรามีหน้าทับเป็นสองเท่าของหน้าทับสองไม้ ประโยควรรคตอนเป็นระเบียบ โบราณาจารย์ทางด้านดนตรีได้คิดค้นอัตราสองชั้นขึ้นก่อน โดยแปลงจากเสียงร้องลูกคู่ในการร้องเพลงปรบไก่ (เพลงพื้นบ้านโบราณชนิดหนึ่ง) เป็นวิธีการตีตะโพนสำหรับคำรับและทำนองร้องของลูกคู่ โดยเพลงปรบไก่ร้องว่า “ฉ่า ฉ่า ฉ่า ช้า-ชะ ฉ่า ไฮ่” ปรับเป็นเสียงการตีตะโพนว่า “พรึง ป๊ะ ตุ๊บ พรึง พรึง ตุ๊บ พรึง” เป็นเหตุให้หน้าทับนี้เรียกว่า “ปรบไก่” เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้นหรือ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ตัดลงเป็นชั้นเดียวก็ยังคงเรียกว่า “ปรบไก่” เช่นเดียวกัน ทั้งนี้ หน้าทับปรบไก่เป็นพื้นฐานของการสร้างสรรค์หน้าทับชนิดอื่น ๆ เช่น หน้าทับเขมร หน้าทับสดายง (เพลงที่มีสำเนียงแขก) เป็นต้น

2.3.2 หน้าทับสองไม้ หน้าทับที่มีจังหวะค่อนข้างสั้น เหมาะกับเพลงที่มีประโยคสั้น ๆ หรือเพลงที่มีทำนองหรือทางร้องที่พลิกแพลง มีความยาวไม่ตายตัว เช่น การด้นสองไม้ เพลงที่ผู้ร้องสามารถพลิกแพลงได้อย่าง ละครนอก เพลงฉ่อย แอ่ว และลิเก โดยเมื่อเป็นเพลงสามชั้นหน้าทับสองไม้ก็จะขยายขึ้นไปอีกเท่าตัว เช่นกันหากต้องการเป็นเพลงชั้นเดียวก็จะลดทอนลง ทั้งนี้ หน้าทับสองไม้เป็นพื้นฐานของการสร้างสรรค์หน้าทับอื่น ๆ เช่น หน้าทับลาว หน้าทับเจ้าเซ็น เป็นต้น เสียงของตะโพนในหน้าทับสองไม้คือ “ป๊ะ ตุ๊บ ติง ป๊ะ ตุ๊บ พรึง” หรือ “ตุ๊บ พรึง พรึง พรึง” (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540: 53-58) นอกจากนี้ สงบศึก ธรรมวิหาร ได้อธิบายลักษณะการใช้หน้าทับต่าง ๆ ตามลักษณะเพลง ความว่า

> *หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ นิยมใช้ในเพลงที่มีจังหวะธรรมดาไม่มีลูกล้อลูกขัด หรือสำหรับเพลงที่มีลูกล้อลูกขัดอยู่ในเนื้อของเพลง มักนิยมใช้หน้าทับปรบไก่แทนทั้งสิ้น เช่น เพลงจระเข้หางยาว เพลงสารถี เพลงโหมโรงไอยเรศ เพลงราตรีประดับดาว เป็นต้น ส่วนเพลงที่มีสำเนียงลาว เช่น เพลงลาวดวงเดือน เพลงลาวคำหอม เพลงลาวเสี่ยงเทียน เป็นต้น หรือเพลงที่มีทำนองด้น เช่น เพลงกระบอก เป็นต้น เพลงที่มีลูกโยนประกอบด้วยลูกล้อลูกขัดต่าง ๆ เช่น เพลงแขกลพบุรี เพลงเขมรราชบุรี เพลงทยอยใน เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง ทะเลบ้า เป็นต้นเพลงที่ดำเนินทำนองไปเรื่อย ๆ เช่น เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เพลงแขกต่อยหม้อ เป็นต้น นิยมใช้หน้าทับสองไม้ เนื่องจากวรรคของเพลงมีความเหมาะสมกับหน้าทับสองไม้มากกว่าปรบไก่* (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540: 58-59)

2.3.3 หน้าทับพิเศษ หน้าทับที่ใช้ตีประกอบเพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่หรือสองไม้ไม่ได้ เนื่องด้วยเป็นเพลงที่มีลักษณะของอัตราส่วนของจังหวะตัดหรือบ้างมีการผสมจังหวะ เช่น เพลงชมตลาด เพลงโอ้ เป็นต้น เพลงที่มีจังหวะไม่ตายตัว เช่น เพลงรัว เพลงที่มีประโยคสั้นยาวไม่เท่ากัน เช่น เพลงฉิ่งบางเพลง แต่ปรากฏเพลงบางเพลงที่สามารถใช้หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ได้ แต่ไม่เป็นที่นิยม เช่น เพลงภาษา เพราะนอกจากลักษณะของทำนองเพลงที่ให้สำเนียงภาษาเป็นหลักแล้ว ลักษณะของจังหวะที่ใช้ก็ควรคำนึงถึงความสอดคล้องกับสำเนียงนั้น ๆ เช่นกัน เช่น เพลงแขกควรใช้หน้าทับแขก เพลงมอญควรใช้หน้าทับมอญ เป็นต้น

3. ทำนอง (ทาง) ดนตรีไทยกำหนดระดับเสียงไว้ 7 ระดับเสียงหรือ 7 ทาง โดยยึดเครื่องเป่าเป็นหลัก หากเทียบกับบันไดเสียงสากลอาจกล่าวได้ว่า ดนตรีไทยปรากฏ 7

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

บันไดเสียง โดยใช้ “ลูกฆ้อง” (Basic Melody) เป็นตัวกำหนดมาตรฐานของเพลงไทย ลูกฆ้องจึงเป็นเนื้อเพลงหลักโดยแท้ สำหรับคำว่า “ทาง” ในความหมาย 3 ประการ ตามที่ สงบศึก ธรรมวิหาร ได้อธิบายไว้ว่า ประการแรก ลักษณะการดำเนินทำนองเฉพาะของเครื่องดนตรีตามชนิดที่แตกต่างกัน เช่น ทางระนาด ทางซอ เป็นต้น ประการที่สอง วิธีการดำเนินทำนองเพลงเฉพาะของผู้ประพันธ์ เช่น ทางของหลวงประดิษฐไพเราะ ทางของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นต้น รวมถึง “ทางเดี่ยวและทางหมู่” ซึ่งแม้ว่าบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดเดียวกันแต่ก็มีความหลากหลายของวิธีการดำเนินทำนองเพลงเฉพาะผู้ประพันธ์ที่แตกต่างกัน และประการที่สาม มาตราเสียงที่ใช้บรรเลง ที่มีความสูงต่ำไม่เท่ากัน หากเทียบกับดนตรีสากลมีนัยเดียวกับคำว่า “คีย์” หรือ “กุญแจเสียง” หรือ “บันไดเสียง” หรือ “มาตราเสียง (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540: 61) โดย สงบศึก ธรรมวิหาร ได้อธิบายลักษณะทางไว้ ความว่า

> *1. ทางเพียงออล่างหรือทางในลด เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 เรียกว่า ลูกเพียงออ อนุโลมเทียบกับเสียงของดนตรีสากลตรงกับเสียงฟา เมื่อบรรเลงทางนี้เสียงของลูกนี้มันจะเป็นเสียงหนักหรือเป็นเสียงปกครอง ทั้งนี้นิยมใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์หรือละครอื่น ๆ ที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม เดิมเรียกการบรรเลงทางนี้ว่า “ทางเพียงออ” แต่เมื่อมีการบรรเลงของวงมโหรีและเครื่องสาย จึงเรียกว่าทางเพียงออเหมือนกัน จึงแยกเป็นทางเพียงออล่างและทางเพียงออบน ทั้งนี้ เรียกอีกอย่างว่า “ทางในลด” เพราะเป็นการบรรเลงลดจากทางในลง 1 เสียง*
>
> *2. ทางใน สูงกว่าทางเพียงออ 1 เสียง เสียงที่เป็นหลักจึงเทียบได้กับเสียงซอล ที่เรียกทางในที่นี้เรียกตามปี่ที่ใช้เป่าประจำวงปี่พาทย์และเป็นเสียงที่เป่าได้ถนัดและสะดวกที่สุด ปี่นี้ชื่อว่า “ปี่ใน” ใช้บรรเลงประกอบละครในหรือละครนอก และโขนในปัจจุบัน*
>
> *3. ทางกลาง สูงกว่าทางใน 1 เสียง เสียงที่เป็นหลักจึงเทียบได้กับเสียงลา เรียกว่าทางกลาง ตามชื่อปี่กลางซึ่งใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงได้ถนัดและสะดวกที่สุดทั้งนี้ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่และโขนในสมัยโบราณ*
>
> *4. ทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ สูงกว่าทางกลาง 1 เสียง เสียงที่เป็นหลักเทียบได้กับทีแฟลต ที่เรียกว่าทางเพียงออบนคือ เรียกตามชื่อขลุ่ยเพียงออซึ่งใช้เป่าประจำกับเสียงนี้และเพื่อให้แตกต่างกับเสียงเพียงออล่าง จึงเติมคำว่า “บน” ดังกล่าวแล้ว ทางบางที่เรียกทางนอกต่ำตามชื่อ “ปี่นอกต่ำ” ที่เป่า*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ประจำกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทั้งนี้ ใช้บรรเลงประจำกับการบรรเลงมโหรีและเครื่องสาย

5. ทางกรวด หรือทางนอก สูงกว่าทางเพียงออบน 1 เสียง เสียงที่เป็นเสียงโดที่เรียกว่า "ทางกรวด" เพราะเป็นทางที่มีเสียงสูงที่สุดของการบรรเลงวงปี่พาทย์ แต่ที่เรียกว่า "ทางนอก" เรียกตามชื่อปี่นอกที่เป่าประกอบกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด โดยใช้นิ้วอย่างเดียวกับปี่ในเป่าทางใน ทางนอกนิยมใช้บรรเลงกับการขับเสภาหรือบรรเลงปี่พาทย์ขับร้อง โดยปกติละครในสมัยโบราณก็ใช้เสียงนี้

6. ทางกลางแหบ สูงกว่าทางกรวด 1 เสียง เสียงที่เป็นหลักจึงเทียบได้กับเสียงเร ที่เรียกว่า "ทางกลางแหบ" ก็ด้วยเมื่อบรรเลงทางนี้ ปี่กลางจะเป่าโดยมากเหมือนอย่างปี่ในเป่าทางนอก ทางนี้ไม่ได้ใช้ประจำกับการแสดงใด

7. ทางชวา สูงกว่าทางการแหบ 1 เสียง เสียงที่เป็นหลักจึงเทียบได้กับเสียงมี ที่เรียกว่าชวาก็เรียกตามชื่อปี่ชวา ซึ่งเป่าประจำกับการบรรเลงทางนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้ประจำกับการบรรเลงทางเพียงออบนหรือทางนอก เพื่อสะดวกแก่การบรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงปี่พาทย์ (สงบศึกธรรมวิหาร, 2540: 61-63)

จากความข้างต้นเรื่องลักษณะของทางทั้ง 7 และระบบเสียงดนตรีไทย ผู้วิจัยสรุปอธิบายเป็นรูปแบบตารางได้ดังนี้

ลูกฆ้อง	**ทางทั้ง 7 เสียง**	**เสียงหลักปี่พาทย์**	**เสียงหลักเครื่องสาย**	**กลุ่มเสียงปัญจมูล (Tonic หลัก)**	**ชื่อวงเดิมเรียกชื่อทางตามชื่อเครื่องเป่า**	**ประกอบการแสดง**
10	ทางเพียงออล่าง (ทางในลด)	ฟา (สากล)	ซอล	(ฟ) ฟซลXดรX (ซ) ซลทXรมX	ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ (ไม้นวม)	ละครดึกดำบรรพ์
11	ทางใน	ซอล	ลา	(ซ) ซลทXรมX (ล) ลทดXมฟX	ปี่พาทย์ (ปี่ใน)	ละครในละครนอก
12	ทางกลาง	ลา	ที	(ล) ลทดXมฟX (ท) ทดรXฟซX	ปี่พาทย์ (ปี่กลาง)	โขนหนังใหญ่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

13	ทาง เพียงออบน (ทางนอกต่ำ)	ที (แฟลต)	โด	(ท) ทดรXฟซX (ด) ดรมXซลX	เครื่องสาย มโหรี (ขลุ่ย ปี่นอก ต่ำปี่ชวา)	การบรรเลง เครื่องสาย มโหรี
14	ทางนอก (ทางกรวด)	โด	เร	(ด) ดรมXซลX (ร) รมฟXลทX	ปี่พาทย์ (ปี่นอก)	การบรรเลง ปี่พาทย์ เสภา
15	ทางกลาง แหบ	เร	มี	(ร) รมฟXลทX (ม) มฟซXทดX	ปี่พาทย์ (ปี่กลาง)	ไม่นิยม ใช้
16	ทางชวา	มี	ฟา	(ม) มฟซXทดX (ฟ) ฟซลXดรX	เครื่องสาย ปี่พาทย์ (ปี่ชวา)	เครื่องสาย ปี่ชวา ปี่พาทย์ นางหงส์

ตารางที่ 1 ความสัมพันธ์ของระบบเสียงและทาง

จากการศึกษาเรื่ององค์ประกอบดนตรี ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ดนตรีสะท้อนให้เห็นลีลาเฉพาะในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งด้านลักษณะระดับเสียง ทำนองและจังหวะทั้งเครื่องดำเนินทำนองและเครื่องกำกับจังหวะ ลีลาการประสานเสียงและอัตลักษณ์เฉพาะตน ซึ่งลีลาเฉพาะในทางดนตรีไทยเรียกว่า ทาง ปรากฏรูปแบบของทางระดับเสียง ทางลักษณะการดำเนินทำนอง ทางเครื่องดนตรีและทางครูผู้ประพันธ์หรือตกแต่งทำนองเพลง สิ่งเหล่านี้ล้วนแต่เป็นองค์ประกอบที่ส่งเสริมให้เห็นรูปลักษณ์ทางดนตรีที่เด่นชัดเป็นระเบียบ ทั้งนี้องค์ประกอบต่าง ๆ ต้องเกิดขึ้นผสมผสานและนำไปใช้ในทางที่เหมาะสม

2.1.6.2 ความหมายของดนตรี

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาความหมายที่มาของดนตรี รวมถึงคำว่า เพลง เนื่องด้วยเกี่ยวข้องกับงานการวิจัยและสร้างสรรค์ครั้งนี้ โดยจะทำการอธิบายอย่างต่อเนื่องดังนี้

ราชบัณฑิตยสถาน อธิบายเรื่องความหมายของดนตรี ความว่า *“ดนตรี หมายถึงเสียงที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลง เครื่องบรรเลงซึ่งมีเสียงดังทำให้รู้สึกเพลิดเพลิน หรือเกิดอารมณ์รัก โศก หรือรื่นเริง เป็นต้น ได้ตามทำนองเพลง”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 420-421)

สนอง คลังพระศรี อธิบายที่มาของคำว่า “ดนตรี” ที่มีความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ ศิลปวัฒนธรรมและธรรมชาติในแง่ของความคิดสร้างสรรค์ความว่า

อย่างไรก็ดีเมื่อพิจารณาถึงกำเนิดที่มาหรือพัฒนาการของดนตรีแล้ว พบว่า ดนตรีเกิดจากความรู้สึกพึงพอใจต่อเสียงของมนุษย์ ซึ่งเสียงที่ได้ยินนั้นอาจจะ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เป็นเสียงที่เกิดจากธรรมชาติแวดล้อมที่อยู่ใกล้ตัว เช่น เสียงนกร้อง เสียงน้ำไหล เสียงลมพัดใบไม้หรือท่อไม้ไผ่ เป็นต้น ทำให้มนุษย์เกิดแรงบันดาลใจที่จะเลียนแบบความไพเราะของเสียงจากธรรมชาตินั้น โดยการเปล่งเสียงร้อง ปรบมือ ตีหรือเคาะวัตถุต่าง ๆ จนกระทั่งรู้จักคิดประดิษฐ์เครื่องมือหรืออุปกรณ์ที่ทำให้เกิดเสียงตามแนวคิดและความพึงพอใจของตน

คำอธิบายศิลปวัฒนธรรม (ดนตรี) เป็นผลมาจากปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมที่มนุษย์สัมผัส เรียนรู้ สร้างสรรค์ สั่งสม และสืบทอดต่อกันจากมนุษย์รุ่นหนึ่งไปสู่รุ่นหนึ่งและมนุษย์แต่ละรุ่นก็จะมีปฏิสัมพันธ์หรือสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมกับธรรมชาติแวดล้อมขึ้นมาใหม่ ได้ด้วยเช่นกัน ศิลปวัฒนธรรมจึงไม่หยุดนิ่ง หากแต่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมและวัฒนธรรมในแต่ละยุคสมัย (สนอง คลังพระศรี, 2555: 5)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวว่า ดนตรีเป็นภาษาของอารมณ์ซึ่งผู้ฟังสามารถจินตนาการได้อย่างอิสระ ดนตรีเป็นภาษาของอารมณ์ (Language of Emotion) เกิดจากการจินตนาการ (Imagine) ของผู้ฟัง ดังนั้น ขอบข่ายของการรับรู้ทางด้านดนตรีจึงเป็นไปอย่างกว้างขวางไม่มีขอบเขต ผู้ฟังสามารถที่จะรับรสของดนตรีได้อย่างอิสระโดยปราศจากข้อจำกัดใด ๆ สิ่งที่ประกอบเข้าเป็นเพลงนั้นมีอยู่หลายอย่าง เช่น ทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูกล้อ ลูกขัด เหลื่อม แต่สิ่งสำคัญที่สุดนั้นคือ ทำนองและจังหวะ จึงจะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ได้ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530: 2)

อังคณา ใจเหิม วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหม กล่าวว่า ดนตรีเป็นความงามอันเกิดจากเสียงผ่านการร้อยเรียงเป็นท่วงทำนอง โดยผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ขึ้นจากจินตนาการ แรงบันดาลใจ หรือจากการสื่อความหมายตามนัยประวัติศาสตร์ และถ่ายทอดออกมาเป็นบทเพลง ซึ่งลีลาการประพันธ์เพลงก็จะมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละบุคคล ดนตรีจึงเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้นภายใต้กฎเกณฑ์ที่กำหนด เพื่อก่อให้เกิดสุนทรียรสต่อผู้ฟัง (อังคณา ใจเหิม, 2554: 14)

สำหรับความหมายคำว่า “เพลง” ตามที่ พจนานุกรรมราชบัณฑิตยสถาน ฉบับปีพุทธศักราช 2554 ได้อธิบายไว้ว่าบทเพลงเกิดจากเพลงที่ปรากฏคำร้อง สำเนียง ลีลาทำนอง ดนตรีประกอบกับบทซึ่งสะท้อนเนื้อหาและฉันทลักษณ์ของคำกลอน เมื่อประกอบกันเป็นบทเพลงจึงแสดงให้เห็นลีลาเฉพาะเพลงที่ผสมผสานระหว่างทำนองและการสื่อความในรูปแบบการบรรเลงและขับร้อง ความว่า

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เพลง หมายถึง สำเนียง คำร้อง ทำนอง ดนตรี บทประพันธ์ ดนตรี กระบวนวิธีรำดาบรำทวน เป็นต้น ชื่อการร้องแก้กันมีชื่อต่าง ๆ เช่น เพลงปรบไก่ เพลงฉ่อย โดยปริยายหมายถึง แบบอย่างเช่นต่างกันไปคนละเพลง (พระราชหัตถเลขา รัชกาลที่ 5 ถึงสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส) ชั้นเชิง เช่น ร้อยภาษาเมื่อสู่เคยรู้เพลง (อภัย) (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 846)

บท หมายถึง ข้อความเรื่องหนึ่ง ๆ หรือตอนหนึ่ง ๆ เช่น บทที่ 1 บทที่ 2 กำหนดคำประพันธ์ที่ลงความตอนหนึ่ง ๆ เช่น โคลงสี่สุภาพ 4 บาท เป็นหนึ่งบท คำที่ตัวละครพูด เช่น บอกบท คำประพันธ์ที่เขียนขึ้นสำหรับเล่นละครมีทั้งบทร้องและบทเจรจา เช่น บอกบท เขียนบท คราว ตอน ในคำ เช่น บทจะทำก็ทำกันใหญ่ บทจะไปก็ไปเฉย ๆ บทจะตายก็ตายง่ายเหลือเกิน (ราชบัณฑิตย- สถาน , 2554: 648)

บทเพลง หมายถึง บทประพันธ์สำหรับขับร้องหรือบรรเลง มักมีรูปแบบชัดเจน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 649)

มนตรี ตราโมท กล่าวว่า เพลง หมายถึง สิ่งที่ร้อยเรียงประกอบกันเป็นเพลง โดยบางเพลงจะพบสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้มากหรือน้อยลักษณะ ตามแต่ความประสงค์ของผู้ประพันธ์ สิ่งสำคัญว่าด้วยเรื่องเพลงคือ “ทำนองกับจังหวะ” หากมีแต่ทำนอง ไม่มีจังหวะ ก็สามารถเรียกว่า “เพลง” หรือมีแต่จังหวะไม่มีทำนองก็เช่นกัน หากสรุปว่าเป็น “เพลง” คาดได้ว่าจะเป็นเพลงเชิงมนุษยดุริยางควิทยา หรือเพลงสำหรับกลุ่มชนเผ่า ชาวป่า ชาวเขา หรือเพลงสมัยยุคดึกดำบรรพ์ (มนตรี ตราโมท, 2540: 40-42)

จากการศึกษาเรื่องความหมายของดนตรีและเพลง ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ดนตรีและเพลงมีความสัมพันธ์ในแง่ของศิลปะการแสดง บ้างปรากฏในรูปแบบเฉพาะการบรรเลง บ้างปรากฏในรูปแบบเฉพาะการขับร้อง โดยบทเพลงเป็นสื่อสำคัญในการแสดงออกทางดนตรีและขับร้อง เนื่องจากบทเพลงเป็นเสมือนเครื่องมือที่ใช้ในการแสดงของนักดนตรีและนักร้อง ผ่านวิธีการบรรเลงและขับร้อง สะท้อนเป็นลีลาทำนอง จังหวะ คำร้อง การสื่อความและสำเนียง ซึ่งเป็นไปตามเป้าประสงค์แห่งการประพันธ์ของผู้ประพันธ์

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.1.6.3 ประเภทของเพลงไทย

มนตรี ตราโมท กล่าวว่า ประเภทของเพลงไทยจำแนกได้ 3 ประเภท ประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่องและเพลงมโหรี โดยประการแรกเพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ ประเภทเพลงไหว้ครูและประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษ ประการที่สองเพลงเรื่อง ได้แก่ ประเภทเพลงช้า ประเภทเพลงสองไม้ ประเภทเพลงเร็ว ประเภทเพลงฉิ่ง และประการที่สามประเภทเพลงมโหรี ได้แก่ เพลงตับ เพลงเกร็ด เพลงเสภา ซึ่งแต่ละประเภทเพลงควรนำไปบรรเลงให้ถูกต้องตามกาลเทศะต่าง ๆ เช่น การบรรเลงประกอบงานพิธีต่าง ๆ ตามโอกาสที่สำคัญ หรือการบรรเลงประกอบการแสดง (มนตรี ตราโมท, 2540: 42-45)

พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวว่า ลักษณะการแบ่งประเภทเพลงไทยจำแนกตามรูปแบบการบรรเลงดนตรีไทยได้ 2 ประเภท ประกอบด้วยประเภทเพลงบรรเลงล้วนและประเภทเพลงประกอบการขับร้อง โดยประเภทเพลงบรรเลงล้วน ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่อง สำหรับประเภทเพลงประกอบการขับร้อง ได้แก่ เพลงตับ เพลงเถา เพลงเกร็ด (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 67)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวว่า เพลงไทยแต่ละประเภทปรากฏรสและอารมณ์ที่แตกต่างกัน เรียกว่า ลีลาของเพลง องค์ประกอบที่เป็นปัจจัยต่อลีลา ได้แก่ เสียงของเครื่องดนตรี (Tone Colour) ที่ต่างกันประกอบกับวงดนตรีซึ่งมีส่วนในการสร้างอารมณ์เพลง ส่งผลต่อความสำเร็จของการสร้างสรรค์เพลงไทย สาระสำคัญที่ผู้ประพันธ์เพลงควรตระหนักคือลีลาของเพลง หมายถึง อารมณ์เพลงที่ต้องการสื่อสารจนกระทั่งเกิดเป็นทางของเพลงต่าง ๆ โดยในทางดนตรีไทยจำแนกได้ 4 ทางดังนี้

1. เพลงประเภททางพื้น หมายถึง เพลงที่มีทำนองเต็มเป็นส่วนใหญ่ ใช้วิธีการบรรเลงแบบเก็บ ความไพเราะขึ้นอยู่กับการแปลทำนอง ลักษณะของบทเพลงเปิดโอกาสให้มีการสร้างกลอนของทำนองอย่างอิสระ ความไพเราะนอกจากขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ จึงหมายรวมถึงผู้บรรเลงแปลทางด้วยเช่นกัน เพลงประเภทนี้จะไม่ได้รับรสจากการฟังเลยหากนำไปให้ผู้หัดใหม่บรรเลง

2. เพลงประเภทเพลงกรอ หมายถึง เพลงที่มีทำนองบรรเลงแบบช้า เครื่องประเภทตีใช้วิธีการกรอ เครื่องประเภทสีใช้วิธีการลากคันชักยาว ๆ เครื่องประเภทเป่าใช้วิธีลากลมยาว ๆ ผู้คิดค้นเพลงประเภทนี้เป็นท่านแรกคือ ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ความงดงามอยู่ที่บทเพลงและความสามารถในการสร้างเสียงเป็นสาระสำคัญ

3. เพลงประเภทที่มีลูกล้อลูกขัด หมายถึง เพลงที่มีทำนองทางร้องสั้น ทำนองบรรเลงยาว ทางดนตรีเรียกเพลงลักษณะนี้ว่า “เพลงที่มีโยน”

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4. เพลงประเภทเดี่ยว หมายถึง เพลงที่มีทำนองสำหรับบรรเลงคนเดียว เรียกว่า “ทางเดี่ยว” ประกอบด้วย 2 ตอน ตามแต่ลักษณะการบรรเลงของเครื่องดนตรี เป็นทำนองที่ผู้ประพันธ์แต่งขึ้นโดยผู้บรรเลงไม่ต้องแปรทำนองใดเพิ่มเติมซึ่งแตกต่างจากลีลาในสามประการแรกที่สามารถแปลทำนองได้ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530: 16-17)

นอกจากนี้ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ยังได้อธิบายประเภทของเพลงไทยไว้ว่าประเภทของเพลงไทยจำแนกเป็น 2 ประเภทหลัก ๆ ได้แก่ เพลงประเภทที่ใช้ดนตรีล้วนและเพลงประเภทรับร้อง โดยเพลงประเภทใช้ดนตรีล้วนหรือที่เรียกว่า เพลงบรรเลง หมายถึง บทเพลงที่ใช้บรรเลงที่เป็นเอกเทศ เป็นเพลงที่มีอิสระทางการบรรเลง ไม่คำนึงถึงระดับเสียงคนร้อง การรับร้องและการส่งร้อง เช่น เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง และเพลงหางเครื่อง เป็นต้น (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530: 73) สำหรับเพลงประเภทรับร้อง หมายถึง เพลงที่มีการบรรเลงสำหรับกับการขับร้อง หรือที่เรียกว่า ร้องส่ง ร้องรับ เช่น เพลงเถา เพลงตับ เพลงเกร็ด เพลงลา (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530: 104-111)

สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวว่า ประเภทเพลงไทยสามารถจำแนกตามวิธีการแบ่งประเภทได้ 3 ลักษณะ ประกอบด้วย ประการแรก การแบ่งประเภทตามอัตราเพลง ได้แก่ เพลงประเภทที่มีอัตราชั้นเดียว สองชั้นและสามชั้น ประการที่สอง การแบ่งประเภทตามลักษณะของการใช้ ได้แก่ เพลงประเภทใช้ดนตรีล้วนและเพลงประเภทขับร้อง โดยเพลงประเภทที่มีขับร้อง ได้แก่ ประเภทเพลงเถา ตับเพลง ตับเรื่อง เพลงเกร็ด ซึ่งเพลงเกร็ด เป็นเพลงที่ร้อยเรียงเข้ากันเป็นชุดเดียวกัน เราเรียกเพลงที่นำไปบรรจุว่า เพลงเกร็ด การบรรเลงเพลงเกร็ดแต่ละเพลงจะมีความสั้นกว่าเพลงชุดต่าง ๆ และประการที่สาม การแบ่งประเภทตามลักษณะวิธีการบรรเลง ได้แก่ เพลงทางพื้น เป็นลักษณะทางเพลงเรียบ ๆ อาศัยทักษะในการแปลทำนองตามธรรมชาติเครื่องดนตรีและความสามารถนักดนตรี เพลงทางกรอ เป็นเพลงที่มีทำนองบังคับและเน้นการลากเสียงยาวเช่นการกรอ ไม่นิยมแปลทำนองอย่างในเพลงทางพื้น และเพลงลูกล้อลูกขัด เป็นเพลงที่ตกแต่งทำนองบางส่วนให้มีวิธีการบรรเลงที่แบ่งเป็นส่วนกลุ่มคือ พวกหน้าและพวกหลัง หากทำนองของพวกหน้าและพวกหลังเหมือนกัน เรียกว่า “ลูกล้อ” ตรงกันข้ามหากพวกหน้าและพวกหลังบรรเลงต่างกันเรียกว่า “ลูกขัด” ทั้งนี้ ทำนองลูกล้อและลูกขัดสามารถตกแต่งโดยใช้โน้ตที่น้อยที่สุดคือ 1 พยางค์ก็ไม่ถือว่าผิด (สงบศึก ธรรมวิหาร 2540: 125-142)

นอกจากนี้ สงบศึก ธรรมวิหาร ได้อธิบายว่า การจำแนกโครงสร้างภายในบทเพลงสามารถพิจารณาได้หลายวิธี ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เพลงไทยปรากฏการจำแนกโครงสร้างเพลงเช่นเดียวกับโคลงกลอน สามารถแบ่งตามลักษณะของเพลงต่าง ๆ ได้ 5 วิธีการ ประกอบด้วย ประการแรก การแบ่งเป็นวรรคตามหน้าทับ โดยใช้หน้าทับเป็นตัวกำหนด ความยาว 1 ทำนองเทียบเท่ากับความยาวหน้าทับ 1 เที่ยว หรือที่เรียกว่า 1 จังหวะ บางเป็นการแบ่งส่วนประกอบของ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ท่อน เช่น ท่อน 8 วรรค แบ่งได้เป็น 2 วรรค วรรคละ 4 จังหวะ เป็นต้น ประการที่สอง การแบ่งเป็นท่อน ทำนองที่ประกอบด้วยวรรคตั้งแต่ 2 วรรคขึ้นไปรวมกันเป็นท่อน โดยปกติปรากฏเพลงละ 2-3 ท่อน บางเพลงมีท่อนเดียว หรือมีถึง 10 ท่อน ก็ไม่ถือว่าผิด ซึ่งการบรรเลงจะบรรเลงท่อนละ 2 เที่ยว ยกเว้นเพลงประเภทลูกโยนที่ไม่ต้องกลับต้น ประการที่สาม การแบ่งเป็นตัว คำว่า “ตัว” หมายถึง ท่อน แต่ใช้เรียกสำหรับเพลงบางประเภท เช่น เพลงเชิดต่าง ๆ ยกเว้นเพลงเชิดนอก ประการที่สี่ การแบ่งเป็นจับ คำว่า “จับ” หมายถึง ท่อน เรียกตามการบรรเลงปี่ในเพลงเชิดนอก ประกอบการแสดงหนังใหญ่ และประการที่ห้า การแบ่งเป็นองค์ สำหรับเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ประเภทเพลงตระ จะใช้คำว่า “องค์” แทนการเรียกว่า ท่อน เพื่อเป็นการยกย่อง (สงบศึก ธรรมวิหาร 2540: 70-71)

สุรพล สุวรรณ กล่าวว่า วิธีการจำแนกประเภทเพลงไทยสามารถแบ่งได้หลายวิธี ในกรณีศึกษานี้ได้จำแนกไว้ 3 ลักษณะ ประการแรก การแบ่งประเภทเพลงไทยตามอัตราของเพลง ประกอบด้วยเพลงชั้นเดียว เพลงสองชั้นและเพลงสามชั้น ประการที่สอง การแบ่งประเภทของเพลงไทยตามลักษณะของการใช้ ประกอบด้วย เพลงประเภทที่ใช้ดนตรีล้วน ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่อง (เพลงลูกบท) เพลงภาษา และเพลงประเภทที่มีการขับร้อง ได้แก่ เพลงเถา เพลงตับ เพลงชุด เพลงเกร็ดและเพลงละคร ประการที่สาม การแบ่งประเภทของเพลงไทยตามลักษณะวิธีการบรรเลง ได้แก่ เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงลูกล้อลูกขัดและเพลงเดี่ยว (สุรพล สุวรรณ, 2559: 59-66)

ขณะเดียวกัน สุรพล สุวรรณ ได้อธิบายเพลงชุด ซึ่งเกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยสรุปความได้ว่า เพลงชุดมีลักษณะคล้ายกับเพลงตับ ปรากฏทั้งที่เป็นชุดสั้น และชุดยาว เพลงชุดยาว เช่น เพลงชุด 12 ภาษา เพลงชุดมุ่งเน้นความสนุกสนานเป็นสาระสำคัญมีลักษณะคล้ายและต่างกับประเภทของตับเพลง ตับเรื่อง เนื่องจากเพลงที่บรรจุภายในชุดเพลง สามารถมีลักษณะทำนองและเนื้อหาที่แตกต่างกันก็ได้ (สุรพล สุวรรณ, 2559: 64)

สำหรับเรื่องเพลงชุด สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะดุริยางค์ ฉบับราช-บัณฑิตยสถาน ได้อธิบายความหมายว่า เป็นเพลงเล็ก ๆ ที่นิยมบรรเลงต่อท้ายจากเพลงใหญ่ ชุดละประมาณ 3-5 เพลง บ้างใช้เป็นเพลงตามลักษณะสำเนียงภาษาเดียวกัน เช่น เพลงชุดแขกไทร ประกอบด้วยเพลงแขกไทร เพลงแขกโหม่ง และเพลงแขกต่อยหม้อ หรือเพลงชุดจีนลั่นถัน ประกอบด้วยเพลงจีนลั่นถัน เพลงจีนขวัญอ่อน เพลงดาวดวงเดือน และเพลงจีนใหญ่ (ราช-บัณฑิตยสถาน, 2545: 108)

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้อธิบายไว้ในหนังสือเรื่องดุริยางคศิลป์ไทย โดย อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ สรุปความว่า เพลงชุด เป็นเพลงที่มีลักษณะคล้ายเพลงตับ มีลักษณะเป็นเพลงชุดสั้น ๆ เช่น เพลงชุดแขกไทร เพลงชุดแขกโหม่ง เพลงชุดที่มีลักษณะยาว ได้แก่ เพลงชุด 12 ภาษา เป็นเพลงที่มุ่งเน้นความสนุกสนานเป็นสำคัญ คล้ายเพลงตับเรื่องแต่ไม่ใช่ เพราะเนื้อร้องไม่ได้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ติดต่อกันเป็นเรื่องราว ด้วยเหตุดังกล่าวจึงเรียกว่า เพลงชุด โดยเพลงชุด 12 ภาษาไม่จำเป็นต้องร้องประกอบเสมอไป สามารถใช้ดนตรีล้วนในการบรรเลงต่อเนื่องก็ได้ เช่น โหมโรงลิเก ออก 12 ภาษา (อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ, 2546 : 178)

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ได้อธิบายไว้ในหนังสือเรื่อง เพลงชุดโหมโรงเย็น ฉบับรวมเครื่อง ความว่า *“ปี่พาทย์ในพิธีทำบุญเลี้ยงพระ มีแบบแผนมาแต่โบราณว่าจะต้องเริ่มต้นประโยคด้วยเพลงชุดโหมโรง (เพลงชุด หมายถึง เพลงต่าง ๆ จำนวนหลายเพลงบรรเลงร้อยเรียงกันอย่างมีความหมายตามลำดับ โหมโรง หมายถึง การประโคมดนตรีก่อนเริ่มพิธีกรรมหรือการละเล่น)* (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์, 2537: 4)

นอกจากนี้ เพลงและการขับร้องควรดำเนินไปอย่างเหมาะสมตามวิธีการ ตามที่ พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายว่า การบรรเลงต่อท้ายการขับร้อง เรียกว่า การร้องรับและร้องส่ง สามารถเป็นได้ทั้งเพลงสามชั้น สองชั้นและชั้นเดียว ในขณะที่ การบรรเลงของวงดนตรีไปพร้อมกับการขับร้อง เรียกว่า การร้องลำลอง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 70) การร้องเพลงไทยจำแนกได้ 3 ลักษณะ ประกอบด้วยประการแรก การร้องธรรมดา หมายถึง การร้องคนเดียว ไม่คำนึงถึงบันไดเสียงและจังหวะ ประการที่สอง การร้องประกอบดนตรี หมายถึง การร้องคลอดนตรี หรือการร้องรับด้วยวงดนตรี ซึ่งคำนึงถึงบันไดเสียงและจังหวะ ประการที่สาม การร้องประกอบรำ หมายถึง การร้องประกอบละครหรือโขน ควรให้ความสำคัญกับอารมณ์ เนื้อร้องและท่ารำของผู้แสดงเป็นสำคัญ อีกทั้งยังต้องคำนึงถึงบันไดเสียงและจังหวะ การร้องประกอบรำจึงต้องความชำนาญเป็นพิเศษ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 72-73) โดยการบรรจุคำร้องลงในทำนองเพลง ต้องบรรจุลงตามเสียงลูกฆ้องให้ถูกต้อง เนื้อเพลงที่บรรจุสามารถนำมาจากคำกลอนวรรคเดียวหรือคำเดียวหรือกี่คำก็ได้ตามที่ต้องการให้ปรากฏการเอื้อนมากหรือน้อย โดยเพลงชั้นเดียวจะมีจังหวะเร็ว จึงไม่เหมาะต้องการเอื้อนมากนัก ส่วนเพลงสองชั้นจะมีความยาวมากขึ้นหนึ่งเท่าตัวจากเพลงชั้นเดียว จึงสามารถเอื้อนได้มากขึ้น (ชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์, 2521: 163) ในกรณีการบรรจุเนื้อเต็มแทนทำนองดนตรีกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะไทยแท้ ๆ แต่ดั้งเดิม สามารถทำได้อย่างง่ายโดยการบรรจุคำร้องลงในทำนองเพลงตามตัวโน้ต สิ่งที่สำคัญคือ ควรบรรจุคำร้องให้เหมาะสมระหว่างทางร้องกับทำนองดนตรีให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน และควรสอดคล้องกับเสียงลูกฆ้องของทำนองเพลง (ชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์, 2521: 167)

จากการศึกษาเรื่องประเภทของเพลงไทย ผู้วิจัยสรุปได้ว่าประเภทของเพลงไทยสามารถจำแนกได้ตามความเข้าใจของแต่ละบุคคล โดยส่วนใหญ่พบว่านิยมพิจารณาจากรูปแบบการการบรรเลงวงดนตรี เช่น การจำแนกประเภทตามเพลงที่มีการร้องและไม่มีการขับร้อง หรือพิจารณาจากลักษณะการดำเนินทำนองของเพลง เช่น ทำนองที่บรรจุในเพลงชุด ทำนองสั้น ทำนองยาว

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองที่มีลูกล้อลูกขัด ทำนองที่นิยมแปลทาง ทำนองที่ไม่นิยมแปลทาง ทำนองที่มีอัตราต่าง ๆ เป็นต้น โดยเพลงชุดเป็นเพลงที่ประกอบด้วยเพลงสั้น ๆ ใช้ดนตรีล้วนบรรเลงต่อเนื่องก็ได้ ชุดเพลงละ 3-5 เพลง นอกจากนี้ บทเพลง แต่ละบทสามารถแบ่งสัดส่วนภายในโครงสร้างตามแต่ลักษณะเพลง เช่น แบบเป็นวรรค ท่อน จับ ตัว องค์ เป็นต้น การร้องสามารถบรรจุคำร้องได้ตามลักษณะของทำนองเพลงให้สอดคล้องกับลูกฆ้อง ซึ่งลักษณะอย่างง่ายคือ การบรรจุแบบเนื้อเต็มในทำนองเพลง อย่างไรก็ตามเรื่องการร้องและการนำบทเพลงไปใช้ควรอยู่ในกรอบกาลเทศะของรูปแบบการแสดงและโอกาสต่าง ๆ ด้วยความถูกต้องและเหมาะสม

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.1.6.4 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีไทย

ผู้วิจัยพบว่าลักษณะเฉพาะทางดนตรีไทย (Characteristic of The Thai Music) สามารถพิจารณาได้จากหลายประการ ผู้วิจัยได้ทำการเลือกพิจารณาจากสิ่งที่ปรากฏเป็นรูปและนามจับต้องได้ทั้งด้วยทางกายและทางใจ เพื่อประโยชน์ในการประยุกต์ใช้กับงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในครั้งนี้ได้ ซึ่งประกอบด้วยสาระสำคัญว่าด้วยเรื่องสุนทรียศาสตร์ การถ่ายทอดสืบทอดและสังคีตลักษณ์วิเคราะห์เพลงไทย โดยผู้วิจัยจะทำการอธิบายแบบเชื่อมโยงกันตามลำดับดังนี้

จี.ศรีนิวาสัน (แปลเรียบเรียงโดยสุเชาวน์ พลอยชุม) กล่าวว่า สุนทรียศาสตร์หมายถึง ความคิดเรื่องความงาม (Concept of Beauty) ปัญหาต่าง ๆ ของสุนทรียศาสตร์จึงเกี่ยวข้องกับความคิดเรื่องความงาม เช่น สุนทรียะมีลักษณะอย่างไร ความงามอยู่ที่ไหน ความงามเป็นวัตถุวิสัยหรือจิตวิสัย ทฤษฎีศิลปะคืออะไร ความน่าเกลียดคืออะไร ทำไมถึงเพลิดเพลินกับเรื่องโศกเศร้า สาเหตุของความขบขันคืออะไร ศิลปะมีความสัมพันธ์กับศีลธรรม ความจริงและศาสนาอย่างไร เป็นต้น (จี.ศรีนิวาสัน, 2534: 4-5) โดยลักษณะของประสบการณ์ทางสุนทรียะเกิดจากการค้นคว้าเรื่องความงามพอ ๆ กับเรื่องของวัฒนธรรม สิ่งที่เกิดขึ้นเชิงประจักษ์คือ ศิลปวัตถุในรูปแบบต่าง ๆ โดยเป็นผลจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่สะท้อนจากประสบการณ์ทางสุนทรียะ ซึ่งเรื่องราวมักจะเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับความเป็นอยู่ของมนุษย์ และในความเป็นมนุษย์นั้นอาศัยสุนทรียธาตุด้วย ความงามจึงมีความสำคัญต่อชีวิต ช่วยให้ชีวิตเกิดความรื่นรมย์ แจ่มใส เพราะถ้าขาดสิ่งเหล่านี้อาจทำให้มนุษย์ไร้ซึ่งชีวิตชีวา มีแต่ความแห้งแล้งได้ ด้วยความไม่พึงพอใจในความงามที่ได้รับจากธรรมชาติ มนุษย์จึงคิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อตอบสนองความต้องการ โดยนำเอาสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏขึ้นตามธรรมชาติ เช่น เสียง สี เป็นต้น มาสร้างสรรค์ให้เกิดขึ้นตามความต้องการ สิ่งที่เกิดขึ้นใหม่เรียกว่า “ศิลปะ” และผู้ชำนาญในการเรื่องนี้คือ “ศิลปิน” นับว่าศิลปะถูกสร้างขึ้นจากอัจฉริยภาพและแรงบันดาลใจอันลึกซึ้งของศิลปิน ส่วนความรู้สึกประทับใจในศิลปะนั้น เป็นสิ่งที่เกิดจากสัญชาตญาณทางสุนทรียะอันมีอยู่แล้วตามธรรมชาติของมนุษย์ ศิลปะบางชนิดมีลักษณะพิเศษ ต้องอาศัยความรู้ความชำนาญใจจึงจะเกิดความประทับใจ รสนิยมในทางศิลปะก็เกี่ยวข้องกับความรู้สึกในทาง

สุนทรียะด้วยเช่นกัน ซึ่งแต่ละคนจะเกิดความรู้สึกประทับใจในศิลปะที่แตกต่างกันไปตามธรรมชาติของตน และตามความเหมาะสมแต่สภาพแวดล้อม (จี.ศรีนิวาสัน, 2534: 5-7) โดย จี.ศรีนิวาสัน ได้อธิบายคำว่า “รส” และ “ภาวะของรสทั้ง 9” ไว้ความว่า

> *รส สามารถสืบภูมิหลังได้จนถึงยุคพระเวท คำว่า “รส” ในอรรพเวท หมายถึง น้ำหวานของพืชต่าง ๆ และหมายถึงรสอร่อยของประสบการณ์ คำนี้ได้ถูกนำมาใช้ในความหมายทางอภิปรัชญาในอุปนิษัท ต่อมาจึงได้ใช้ในความหมายเกี่ยวกับสุนทรียะ ในทางอภิปรัชญา คำว่า รส ใช้อธิบายความหมายของอันติมะ ส่วนในทางสุนทรียศาสตร์ใช้อธิบายความหมายของความชอบใจที่มนุษย์รู้สึกได้ในการดูศิลปวัตถุ การใช้คำว่า รส ในทางที่หมายถึงความชอบใจเกี่ยวกับสุนทรียะนั้นไม่จำเป็นจะต้องพิจารณากันเป็นพิเศษอะไร เพราะความชอบใจทางสุนทรียะนั้นมีลักษณะเป็นสิ่งที่เลื่อนไหลหรือเป็นสาระ (Essence) ที่เกิดขึ้นจากส่วนประกอบหลาย ๆ อย่าง*
>
> *เรื่องรสในเรื่องนาฏยศาสตร์ของภารตะ ราวศตวรรษที่ 4-5 เป็นคัมภีร์ที่เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ของอินเดียที่เก่าแก่ที่สุดเท่าที่จะสามารถหาได้ ภารตะเห็นว่ารสเป็นผลที่เกิดขึ้นจากสหภาพของบทละครกับการแสดงของนักแสดง* (จี.ศรีนิวาสัน, 2534: 91)
>
> *ภาวะคือ อารมณ์ขั้นมูลฐานที่เกิดขึ้นในตัวนักแสดงโดยวิธีเลียนแบบ (ความรู้สึกตามเนื้อเรื่อง) แล้วก็ส่งต่อไปยังผู้ดูโดยวิธีที่ชวนให้เกิดความรู้สึกที่ตรงกัน อารมณ์ขั้นมูลฐานเหล่านี้มี 9 ชนิดด้วยกันคือ หนึ่ง อารมณ์ทางกาม เรียกว่า สฤงคาระ สอง อารมณ์ขัน เรียกว่า หาสยะ สาม อารมณ์สงสาร เรียกว่า กรุณา สี่ อารมณ์โหดร้าย เรียกว่า เราทระ ห้า อารมณ์กล้าหาญ เรียกว่า วีระ หก อารมณ์หวาดกลัว เรียกว่า ภยานกะ เจ็ด อารมณ์เกลียด เรียกว่า พีภัตสะ แปด อารมณ์ประหลาดใจ เรียกว่า อัทภุตะ และเก้า อารมณ์สงบ เรียกว่า ศานตะ* (จี.ศรีนิวาสัน, 2534: 97-98)

จากเรื่องรสทางดนตรีหรือสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีข้างต้น ผู้วิจัยสรุปได้ว่าปรากฏทั้ง 9 ลักษณะ ล้วนแต่มีความเชื่อมโยงอย่างเป็นเหตุเป็นผลกับเรื่องเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดเนื่องจากเสียงมีพลังที่ทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ความรู้สึก โดยผู้ประพันธ์จะสร้างสรรค์เพลงให้มีความแตกต่างกันออกไป ซึ่งการประพันธ์เพลงจำเป็นอย่างยิ่งต่อการให้ความสำคัญเรื่ององค์ประกอบของดนตรีที่นำมาร้อยเรียงเป็นบทเพลง เพื่อให้เสียงเป็นสื่อแสดงความหมาย อรรถรสและความรู้ต่อผู้ฟัง ซึ่งพบว่าสอดคล้องกับคำอธิบายของ บุษกร บิณฑสันต์ หนังสือดนตรีบำบัด ความว่า

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ความเข้มของเสียง (Tone Intensity) คือความหนักเบาของเสียง ขึ้นอยู่กับความแรงความค่อยในการสร้างเสียงดนตรี ซึ่งสัมพันธ์กับความรู้สึก เช่น ความรู้สึกอ่อนหวาน ความรู้สึกก้าวร้าว ความรู้สึกโกรธ เสียงดนตรีจึงเป็นตัวที่ทำให้เกิดรสในการฟังดนตรี ตามที่ได้กล่าวมาในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของอินเดีย ซึ่งท่านภรตมุนีได้กล่าวไว้ว่า รสที่ใช้ในการแสดงมี 8 ภาวะ ต่อมาท่านกาลิทาส นักวรรณคดีผู้มีชื่อเสียงชาวอินเดียได้เพิ่มรสที่ 9 ซึ่งเป็นรสที่สำคัญต่อวรรณคดีเข้าไป

ระดับเสียง ธรรมชาติเสียง และความเข้มของเสียง เป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างอารมณ์ที่เกิดจากการรับรู้รสในทางดนตรีให้แก่ท่วงทำนองเพลง ผู้ฟังจะรับรู้และแปลความหมายโดยใช้จินตนาการที่มีต่อพฤติกรรมตามประสบการณ์ของตนเอง

ทำนองที่มีความไพเราะต้องมีคุณภาพด้านความกลมกลืนของเสียง (Harmony) คือการประสานเสียงของท่วงทำนองที่ไม่ขัดหู และมีความปลั่งจำเพาะ (Tonal Timbre) คือเสียงที่มีความงามพอเหมาะแก่การฟัง รวมถึงเนื้อเพลง (Lyrics) ที่บรรจุอยู่ด้วยจะเป็นปัจจัยที่สะท้อนภาพจินตนาการของผู้ฟังได้ดีขึ้น ทั้งนี้ข้อจำกัดด้านการเข้าใจภาษามาเป็นตัวแปรอย่างหนึ่งคือ ผู้ที่เข้าใจภาษาเท่านั้นจึงจะมีความสะเทือนใจกับบทเพลงเนื้อเพลงนั้น ๆ ได้ (บุษกร บิณฑสันต์, 2556: 5-6)

นอกจากนี้ บุษกร บิณฑสันต์ ได้อธิบายอารมณ์กับลักษณะจังหวะ โดยกล่าวว่า ความสั้นยาวของเสียงหรือที่เรียกว่า “จังหวะ” สามารถแสดงออกทางอารมณ์ได้ 3 ลักษณะเป็นคู่ ๆ ที่ตรงข้ามกันดังนี้

1. จังหวะที่ปกติสม่ำเสมอ (Regular) ให้ความรู้สึกที่เรียบง่าย สบาย ตรงกันข้ามกับจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอ (Irregular) ซึ่งให้อารมณ์ที่อึดอัด สะดุด คับข้อง แต่ก็ถือเป็นเสน่ห์ของเพลง เช่น ดนตรีแจ๊ส ที่มีลีลาหยอกล้อกับกลองเมื่อบรรเลงเดี่ยวทีละเครื่อง เป็นต้น
2. จังหวะหนัก (Strong) ให้อารมณ์ที่หนักแน่น มั่นคง สง่างาม ซึ่งตรงข้ามกับจังหวะเบา (Weak) ให้ความรู้สึกที่อ่อนไหว โอนเอน ไม่มั่นคง
3. จังหวะยาว (Long) ให้ความรู้สึกที่เน้นย้ำ ซึ่งตรงข้ามกับจังหวะสั้น (Short) ที่ให้ความรู้สึกร่าเริง สดใส (บุษกร บิณฑสันต์, 2556: 6-7)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ขณะเดียวกัน พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายเรื่องอารมณ์และสำเนียงของเพลงไทย กล่าวว่า เนื่องจากเพลงไทยเป็นเพลงระดับคลาสสิก “อารมณ์ของเพลงไทย” จึงปรากฏอยู่ในตัวของบทเพลงนั้น ๆ โดยต้องอาศัยความชำนาญในด้านการร้องและการฟังจึงจะเกิดความเข้าใจอารมณ์ของเพลงนั้น ๆ ขณะเดียวกันผู้บรรเลงและขับร้องไม่ควรใช้อารมณ์ใส่เข้าไปมากเกิน เพราะสภาพของเพลงจะหมดคุณค่าโดยทันที ควรปฏิบัติให้อยู่ในความพอดีและพองาม ตัวอย่างเพลงไทยที่สะท้อนอารมณ์ต่าง ๆ ดังนี้

1. เพลงสำหรับอารมณ์เศร้า เช่น เพลงมอญร้องไห้ พญาโศก พญาครวญ แขกปัตตานี สร้อยเพลง ช้าไทย โศกพม่า ลาวครวญ ธรณีกันแสง
2. เพลงสำหรับอารมณ์โกรธ เช่น เพลงนาคราช เทพทอง เขมรกำปอ
3. เพลงสำหรับอารมณ์รัก เช่น เพลงโอ้โลม โลมพม่า ลีลากระทุ่ม
4. เพลงสำหรับอารมณ์ครึกครื้น เช่น เพลงกราวนอก กราวใน กราวตะลุง กราวกลาง
5. เพลงสำหรับอารมณ์เศร้าในขณะที่ต้องลาจาก เช่น ประเภทเพลงทยอย เช่น ทยอยนอก ทยอยญวน ทยอยลาว ทยอยใน ทยอยเขมร (พูนพิศ อมาตยกุล, 2527: 59-60)

นอกจากนี้ พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายเรื่องสำเนียงภาษา โดยกล่าวว่าเพลงไทยสำเนียงต่าง ๆ เป็นลักษณะการประพันธ์ที่มีสะท้อนความหลากหลายทางอารมณ์ด้านชาติพันธุ์ ซึ่งก็ยังนับว่าเป็นเพลงไทยแท้ ๆ แต่มีสำเนียงของชาติอื่น เปรียบได้กับสำเนียงเสียงพูด ไม่ใช่เป็นการที่เรานำเพลงของชาติอื่นมาหรือประพันธ์เพลงแล้วตั้งชื่อเป็นชาติอื่นแต่อย่างใด ตัวอย่างดังนี้

1. เพลงสำเนียงจีน เป็นเพลงที่ใช้ในเรื่องจีน เพลงบรรเลงจึงแต่งเป็นสำเนียงจีนและใช้ชื่อจีน อย่างเพลงในตับจูล่ง เช่น จีนฮูหยิน จีนเสียผี จีนขิมเล็ก จีนช้วน เป็นต้น โดยใช้หน้าทับพิเศษประกอบกับจังหวะ ฉิ่ง ฉาบ กลอง
2. เพลงสำเนียงมอญและพม่า เป็นเพลงที่ใช้ในเรื่องมอญและพม่า จึงแต่งเพลงให้เกิดสำเนียงมอญและพม่า อย่างชุดราชาธิราชหรือตับสมิงพระราม เช่น เพลงพม่าเห่ มอญรำดาบ มอญร้องไห้ โดยใช้เปิงมาง ตะโพนมอญ ปี่มอญ สร้างอรรถรสของสำเนียง
3. เพลงสำเนียงฝรั่ง เป็นเพลงที่ใช้ในเรื่องฝรั่ง อย่างตับนางซินเดอร์เรลลา เพลงที่ใช้จึงแต่งเป็นสำเนียงฝรั่ง เช่น เพลงวิลันดาโอด ฝรั่งจรกา ฝรั่งรำเท้า เวสสุกรรม โดยใช้กลองฝรั่งตีจังหวะแบบฝรั่ง มีจังหวะเดินแบบมาร์ช เป็นต้น
4. เพลงสำเนียงเขมร เป็นเพลงที่มีสำเนียงเขมร อย่างเพลงตับพระร่วง เช่น เพลงเขมรพวง เขมรเขียว เขมรเป่าใบไม้ เขมรเอวบาง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

การประพันธ์เพลงไทยในสำเนียงต่าง ๆ ดังกล่าว ส่งผลให้เกิดการบรรเลงรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า “ออกภาษา” โดยจะบรรเลงเพลงในทุกสำเนียงภาษาเรียงต่อกัน เช่น เพลงสำเนียงเขมร มอญ ญวน ลาว ไทย จีน แขก ฝรั่ง พม่า จนกระทั่งเพลงพื้นเมือง เช่น ตะลุง ชาตรี โดยแต่ละสำเนียงภาษามีรูปแบบจังหวะที่แตกต่างกันตามแต่ลีลาของแต่ละสำเนียง ทำให้เกิดสีสันอรรถรสในการฟัง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2527: 60-61) และกรณีการขับร้องเพลงไทยสำเนียงภาษาไม่ได้มีการแบ่งระดับเสียงอย่างฝรั่ง เช่น เสียงสูงฝ่ายหญิงร้องระดับเสียงโซปราโน่ เสียงสูงฝ่ายชายร้องระดับเสียงเทเนอร์ เป็นต้น หากแต่เป็นการขับร้องในเพลงไทยเป็นการกำหนดระดับเสียงในรูปแบบของสีสันของเสียงที่เป็น “เสียงสูง เสียงทุ้ม เสียงกังวาน” ผู้ที่มีเสียงที่ดีเรียกว่า “แก้วเสียง” และมีคำพิเศษที่แทนความหมายของระดับเสียงสูงคือ “เสียงกรวด” สำหรับคนเสียงสูง เป็นต้น (พูนพิศ อมาตยกุล, 2527: 60-61)

นอกจากลักษณะเฉพาะทางดนตรีไทยที่ปรากฏในเรื่องสุนทรียศาสตร์ ผู้วิจัยพบว่าวัฒนธรรมการศึกษาดนตรีไทยก็สะท้อนลักษณะเฉพาะทางภูมิปัญญาการเรียนรู้ดนตรีไทยได้อย่างน่าสนใจ เรียกว่า การถ่ายทอดและสืบทอด ซึ่งเป็นตัวแปรที่ทำให้งานศิลปะทางดนตรีได้รับการพัฒนาจากรุ่นสู่รุ่น ส่งผลให้สุนทรียภาพในเพลงเกิดการปรับตัวไปตามผู้สืบทอด ซึ่งผู้ที่ได้รับการสืบทอดสามารถประยุกต์ปรับใช้ให้เหมาะสมตามแต่ละบุคคล หรือจะยังคงดำรงความสุนทรีย์ตามต้นแบบครูหรือศิลปินท่านไว้โดยสมบูรณ์ก็ไม่ผิดประการใด ทั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าวิธีการถ่ายทอดวิชาการดนตรีไทยในปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนตามสภาพแวดล้อม ด้วยเหตุผลเพื่อดำรงไว้ซึ่งองค์ความรู้ดนตรีไทยและสุนทรียภาพทางดนตรีให้ได้เหมาะสมกับสภาพปัจจุบันมากที่สุด ตามที่ ประภัสสร ตัณฑ-โอภาส วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม วิทยานิพนธ์เรื่อง เครื่องดนตรีไทย : การพัฒนาสื่อประสมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นในกรุงเทพมหานคร กล่าวว่า การศึกษาดนตรีไทยในอดีตกล่าวได้ว่า ผู้เรียนมีเป้าประสงค์ต่อการเรียนดนตรี 2 ประการคือ เพื่อการประกอบอาชีพและเพื่อประกอบความบันเทิง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวัตถุประสงค์ของการเรียนดนตรีเพื่อความบันเทิง ประจักษ์ให้เห็นว่าในอดีตไม่มีความบันเทิงใดที่เหนือไปกว่าการแสดงดนตรีและโขนละคร สำหรับในขั้นตอนของการรับมอบเป็นศิษย์ที่เล่าเรียนดนตรีไทยในสายของครู ผู้เรียนจะต้องผ่านการทดสอบหรือเรียกว่าเป็นการพิสูจน์ความจริงใจ หมายความว่าต้องมีความตั้งใจมาล่วงหน้าไม่ใช่การแสวงหาความตั้งใจอย่างปัจจุบัน ผู้ผ่านการทดสอบดังกล่าวจึงจะสามารถเล่าเรียนวิชาความรู้จากครูได้ ส่วนผู้ไม่ผ่านก็จะถูกตัดออก ส่งผลให้เกิดการเอาอกเอาใจครู ทั้งนี้ ผู้เรียนจะต้องเล่าเรียนด้วยความตั้งใจจริง ๆ แต่ด้วยการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมส่งผลให้ครูไม่สามารถใช้เงื่อนไขดังกล่าวได้ เนื่องจากผู้เรียนที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบันต่างมีความคิดและทัศนคติที่ต่างไปจากอดีต เช่น นิยมสื่อร่วมสมัย สนใจเทคโนโลยี มีความตั้งใจไม่มากเท่าผู้เรียนในอดีต สิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นยุคปัจจุบันมีความน่าสนใจกว่า

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เป็นต้น หากยังคงยึดติดกับเงื่อนไขเดิมที่ไม่สอดคล้องกับทัศนคติของคนรุ่นใหม่ อาจส่งผลให้ผู้เรียนไม่เกิดความสนใจในการศึกษาเล่าเรียนวิชาการดนตรีไทยได้ ดังนั้น หากในปัจจุบันผู้สอนจะปรับเปลี่ยนวิธีการสอนจากเดิมผู้เรียนปี่พาทย์ต้องเริ่มเรียนด้วยเพลงสาธุการและผู้เรียนเครื่องสายต้องเริ่มเรียนด้วยเพลงตับต้นเพลงฉิ่งเท่านั้น ไปเป็นเพลงที่เหมาะสมต่อผู้เรียนในยุคปัจจุบัน เช่น เพลงลาวดวงเดือน เป็นต้น เนื่องจากเป็นเพลงที่เข้าใจง่าย ทั้งด้านทำนองและจังหวะ ซึ่งไม่ใช่เรื่องผิด แต่ถือเป็นประโยชน์ต่อผู้เรียนในยุคปัจจุบัน โดยครูดนตรีไทยในยุคปัจจุบันควรจะมีบทบาททั้งครูผู้ถ่ายทอด นักอนุรักษ์ ผู้ทำนุบำรุงและเผยแพร่อย่างคู่ขนานกัน (สงัด ภูเขาทอง, 2534: 174 อ้างถึงใน ประภัสสร ตัณฑโอภาส, 2556: 17)

จากเรื่องสุนทรียศาสตร์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่าบทเพลงไทยปรากฏสุนทรียศาสตร์ในแง่ของอรรถรส สำเนียงและความรู้ที่ผู้ฟังได้รับ โดยปรากฏในลักษณะของอารมณ์เพลง 9 รส ตามหลักสุนทรียศาสตร์ ผ่านท่วงทำนอง สีสันของเสียง คุณภาพเสียงและลีลาจังหวะหนักเบาสั้นยาวที่เกิดจากการบรรเลงและการขับร้องตามแนวคิดที่ผู้ประพันธ์ได้สร้างสรรค์ไว้ ทั้งนี้ เชื่อมโยงกับเรื่องราวการถ่ายทอดและสืบทอดทางดนตรีไทย ในทางดนตรีไทยพบว่าในอดีตเป็นไปตามขนบและวัฒนธรรมของคนในสังคมเช่นเดียวกันกับเพลงพื้นบ้าน ทั้งนี้ ปัจจัยที่ส่งผลต่อระเบียบวิธีการถ่ายทอดและสืบทอดคือ การเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมในช่วงยุคสมัย ซึ่งส่งผลต่อสุนทรีย์ทางดนตรีที่เกิดจากผู้สืบทอดและผู้สร้างสรรค์ตามแต่ละบุคคลในสภาพสังคมปัจจุบันเช่นกัน

ขณะเดียวกันผู้วิจัยมีความเห็นว่าเรื่องราวของการถ่ายทอดสืบทอดที่นำมาซึ่งรูปลักษณ์ทางดนตรีที่สะท้อนความสุนทรีย์ด้วยเสียงดนตรีและการขับร้อง ก็มีความเชื่อมโยงกับเรื่องรูปลักษณ์แห่งสังคีตลักษณ์เช่นกัน กล่าวคือ สังคีตลักษณ์ (Form) เป็นสิ่งที่สะท้อนลักษณะเฉพาะทางดนตรีไทยในแง่ของบทเพลงและบทร้อง ทั้งนี้ การที่จะเข้าใจสังคีตลักษณ์ของเพลงไทยนั้น ๆ ได้ต้องมีความรู้ความเข้าใจเรื่องการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงไทยเช่นกัน โดย พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายไว้ในหนังสือสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ความรู้พื้นฐานในการวิเคราะห์เพลงไทยประกอบด้วย 3 ประเด็นคือ การใช้ทางฆ้องเป็นหลักในการวิเคราะห์ การกำหนดกลุ่มเสียงปัญจมูลและการวิเคราะห์ตามองค์ประกอบของดนตรีดังนี้

1. การใช้ทางฆ้องเป็นหลักในการวิเคราะห์ เป็นหลักสำคัญในการศึกษาวิเคราะห์ เนื่องจากทางฆ้องเป็นทำนองที่ใกล้เคียงกับทำนองสารัตถะ อันหมายถึงโครงสร้างของกลุ่มเสียงที่เรียงร้อยกันเป็นทำนองต่าง ๆ

2. การกำหนดกลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta Centric) เนื่องจากดนตรีไทยไม่ได้ใช้เสียงเพียง 5 เสียงเท่านั้น เพียงแต่เลี่ยงเสียงที่ 4 และ 7 ของกลุ่มเสียงในบางครั้ง จนดูเสมือนว่าใช้เสียงเพียง 5 เสียง ซึ่งเพลงไทยอาจเป็น Penta Tonic แต่ก็มีวิวัฒนาการจนครบ 7 เสียง โดยบริบูรณ์ ซึ่งวิวัฒน์ดังกล่าวสำเร็จเสร็จสิ้นเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาโดยพิจารณาจากเ พลง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เต่ากินผักบุ้ง อันเป็นเพลงเก่าที่ปรากฏการใช้ 5 เสียง โดยกลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta Centric) ประกอบด้วย P.C. (ซ) ซลทXรมX P.C. (ล) ลทดXมฟX P.C. (ท) ทดรXฟซX P.C. (ด) ดรมXซลX P.C. (ร) รมฟXลทX P.C. (ม) มฟซXทดX P.C. (ฟ) ฟซลXดรX (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 4)

3. การวิเคราะห์ตามองค์ประกอบของดนตรี 3 ประการดังนี้

3.1 ท่วงทำนอง ได้แก่ ระดับเสียง ทั้ง 7 เสียง ความดังความค่อยและคุณภาพเสียงที่กำเนิดจากเครื่องดนตรีแต่ละชนิด

3.2 การประสานเสียง ได้แก่ การประสานเสียงในแนวดิ่ง หมายถึง การประสานเสียงอย่างตะวันตก ซึ่งไม่ใช้วิธีการประสานเสียงในดนตรีไทยโดยแท้ พบบ้างในลักษณะของการประสานเสียงคู่ประสานของแต่ละเครื่องมือ เช่น ทำนองเห่ท้ายในเพลงเต่าเห่ การประสานเสียงชายหญิงในเพลงเวสสุกรรม ประการถัดไปคือ การประสานเสียงแบบแนวนอน หมายถึง การสอดทำนองแต่ทางแต่ละเครื่องดนตรีที่มีจุดหมายเดียวกัน ซึ่งแต่ละเครื่องมือจะมีการดำเนินทำนองทางที่แตกต่างกัน

3.3 จังหวะ ได้แก่ จังหวะฉิ่ง ที่มีทั้งลักษณะการตีที่หลากหลาย เช่น การตีแบบเปิดปิด 3 ลักษณะคือ แบบลดหลั่นกัน 3 อัตราจังหวะ แบบฉิ่งตัด แบบเพลงสำเนียงจีน นอกจากนี้มีการตีแบบ เปิดเปิด นิยมใช้ในเพลงหน้าพาทย์ และการตีแบบปิดปิด อย่างเพลงเชิดจีน การตีลักษณะสุดท้ายคือ การตีประสม เป็นการตีแบบคละเคล้ารูปแบบต่าง ๆ ที่กล่าวมา อย่างเพลงช้าปี่ ในส่วนของจังหวะหน้าทับ มีลักษณะหน้าทับทั่วไปที่นิยมคือ หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ ส่วนหน้าทับพิเศษจะใช้เฉพาะเพลงเฉพาะสำเนียง เช่น หน้าทับม้าย่อง หน้าทับสมิงทอง หน้าทับขึ้นม้า และหน้าทับภาษาต่าง ๆ (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 1-7)

นอกจากนี้ พิชิต ชัยเสรี ยังได้อธิบายรูปแบบการวิเคราะห์เพลงไทย โดยกล่าวว่า การวิเคราะห์เพลงไทยสามารถเลือกใช้ได้ 3 วิธีดังนี้

1. วิเคราะห์โดยระบบ (Systematic Approach) โดยใช้องค์ประกอบของดนตรีเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ ประกอบด้วยสังคีตลักษณ์ (Form) ทำนอง (Melody) จังหวะ (Rhythm) การสอดประสาน (Harmony) ท่วงทีลีลา (Style) และการสำแดงอารมณ์ (Expression)

2. วิเคราะห์โดยการเลือกประเด็น (Selective Approach) โดยการเลือกวิเคราะห์ประเด็นใดประเด็นหนึ่ง เช่น วิเคราะห์เฉพาะบันไดเสียง วิเคราะห์เฉพาะเม็ดพรายพิเศษ

3. วิเคราะห์โดยแจ้งพลัน (Intuitive Approach) โดยการวิเคราะห์จากลักษณะเฉพาะที่ปรากฏอย่างเด่นชัดในเพลงนั้น เช่น ในเพลงหนึ่งเพลงใดพบว่ามีการตีฉิ่ง การใช้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

หน้าทับประกอบ การเปลี่ยนบันไดเสียงหรือการใช้เสียงสะพานเชื่อมอย่างปรากฏเด่นชัด ผู้วิเคราะห์สามารถดำเนินการวิเคราะห์เฉพาะประเด็นนั้นได้โดยทันที (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 41)

จากการศึกษาเรื่องทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยว่าด้วยเรื่ององค์ประกอบดนตรี ความหมายที่มาของดนตรีและเพลง ประเภทของเพลงไทย ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

องค์ประกอบดนตรีเป็นกระบวนการสร้างงานดนตรีที่ประกอบด้วยท่วงทำนองที่มีลีลาการประพันธ์ตามแต่นักประพันธ์ ประกอบกับจังหวะสามัญ จังหวะฉิ่ง จังหวะหน้าทับ ซึ่งถือเป็นผู้ควบคุมและตรวจสอบความถูกต้องของทำนอง ทั้งนี้ ทำนองเกิดจากระดับเสียง 7 กลุ่มเสียง 7 ทาง โดยใช้ “ลูกฆ้อง” (Basic Melody) เป็นเนื้อหลักประกอบกับทำนองที่สะท้อนทางต่าง ๆ ได้แก่ ทางเครื่อง ทางครู ทางตามระดับเสียง โดยจะต้องใช้ให้สอดคล้องกับรูปแบบวงดนตรีไทยและความเหมาะสมต่อโอกาสที่ใช้ในการแสดง

ดนตรี หมายถึง สิ่งที่สะท้อนความงามที่เกิดจากการร้อยเรียงเสียงเป็นท่วงทำนองโดยใช้กระบวนการทางดนตรีเริ่มจากแรงบันดาลใจผ่านขั้นตอนการสร้างสรรค์และถ่ายทอดออกมาเป็นบทเพลง เพื่อสื่อความหมายและสุนทรียรสแก่ผู้ฟัง ในส่วนของคำว่า “เพลง” หมายถึง ส่วนหนึ่งที่ประกอบเป็นดนตรี สอดคล้องกับคำว่า “ทำนอง” มีลักษณะตามแต่การประพันธ์ของผู้สร้างสรรค์เช่นกัน ประกอบด้วยทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูกล้อ ลูกขัด เหลื่อม แต่สิ่งสำคัญที่สุดของเพลงก็คือ “ทำนองกับจังหวะ” ต้องสอดคล้องกันอย่างคู่ขนานตลอดเพลง โดยเพลงปรากฏขึ้นสำหรับการขับร้องหรือการบรรเลง

ประเภทเพลงไทยสามารถจำแนกได้ตามความเข้าใจของแต่ละบุคคล เช่น การจำแนกประเภทตามเพลงที่มีการร้องและไม่มีการขับร้อง หรือที่เรียกว่า เพลงบรรเลงและเพลงขับร้อง โดยแต่ละบทเพลงแบ่งสัดส่วนภายในโครงสร้างตามแต่ลักษณะเพลง เช่น เป็นวรรค ท่อน จับตัว องค์ เป็นต้น

ในขณะเดียวกัน จากการศึกษาเรื่องทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยว่าด้วยเรื่องลักษณะเฉพาะทางดนตรีไทยว่าด้วยสุนทรียศาสตร์ การถ่ายทอดสืบทอดและสังคีตลักษณ์วิเคราะห์เพลงไทย ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ลักษณะเฉพาะทางดนตรีไทย ประกอบด้วยประการแรกคือ ลักษณะทางสุนทรียศาสตร์ เป็นเสมือนอารมณ์ในมิติทางดนตรีหรือความคิดเรื่องความงาม (Concept of Beauty) รับรู้จากการเสพงานศิลปะ เช่น ความงาม ความหมาย ความเพลิดเพลิน โศกเศร้า ขบขัน ศีลธรรมและความจริง ลักษณะสุนทรียะแสดงความงามเช่นเดียวกับวัฒนธรรม ประจักษ์เป็นศิลปวัตถุ หรือชิ้นงานศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ โดยเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ เพื่อสะท้อนประสบการณ์และตอบสนองความต้องการมนุษย์ คำว่า รส สะท้อนความชอบใจที่มนุษย์รู้สึกได้จากการเสพงานศิลปะ คำว่า ภาวะ แสดงถึงสภาวะทางอารมณ์ขั้นพื้นฐาน 9 ชนิด ได้แก่ อารมณ์ทางกาม

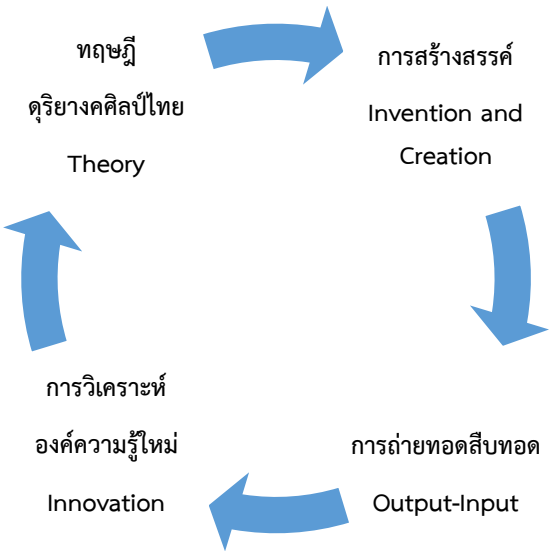
CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

อารมณ์ขัน อารมณ์สงสาร อารมณ์โหดร้าย อารมณ์กล้าหาญ อารมณ์หวาดกลัว อารมณ์เกลียด อารมณ์ประหลาดใจ และอารมณ์สงบ เชื่อมโยงกับเรื่องเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดเนื่องจากเสียงมีพลังที่ทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ความรู้สึก ผู้ประพันธ์จึงควรตระหนักเรื่องเสียง เพราะเสียงมีบทบาทในการสื่อสารความหมายและความรู้สึกต่อผู้ฟัง กระบวนทางดุริยางคศิลป์ไทยดำเนินไปในทิศทางเดียวกับทางศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยเริ่มจากศิลปินคิดค้นตั้งโจทย์แนวคิดที่จะสร้างสรรค์บนฐานของกรอบทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยผนวกเข้ากับแรงบันดาลใจ อารมณ์ความรู้สึกของศิลปิน เพื่อตอบโจทย์ผ่านการตกผลึกเป็นผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย เช่น การสร้างสรรค์บทเพลง บทร้องหรือวิธีการต่าง ๆ ที่ใช้เป็นประโยชน์ต่อวงการ กระบวนการขั้นท้ายสุดคือการคงโจทย์ เป็นการดำรงผลงานให้คงไว้ผ่านการถ่ายทอดและสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น

ประการที่สองคือ ลักษณะการถ่ายทอดและสืบทอด ในอดีตเพื่อนำไปประกอบอาชีพและเพื่อความบันเทิง โดยพบว่ามีลักษณะแบบวัฒนธรรม มุขปาฐะ ไม่จดบันทึกเช่นเดียวกับการเรียนดนตรีพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้าน หรือการสืบทอดภูมิปัญญาและวัฒนธรรม ภายหลังด้วยการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมส่งผลให้ไม่สามารถใช้เงื่อนไขดังกล่าวได้ ครูดนตรีไทยจึงปรับบทบาทโดยการถ่ายทอดเพื่อประโยชน์โดยตรงต่อผู้เรียน หลีกเลี่ยงระเบียบวิธีแบบแผน อาจส่งผลให้ผู้เรียนไม่เกิดความสนใจในวิชาการดนตรีไทยได้ ยุคปัจจุบันจึงมีการปรับวิธีการสอนที่มีความสร้างสรรค์มากขึ้น

ประการที่สามคือ ลักษณะสังคีตลักษณ์เพลงไทย พบว่าเป็นสิ่งหนึ่งที่พบได้เชิงประจักษ์ ซึ่งนักดนตรีหรือผู้สนใจดนตรีควรรู้เกี่ยวกับเรื่องสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ไว้เป็นพื้นฐาน เพื่อช่วยให้เกิดความเข้าใจลักษณะทางดนตรีหรือบทเพลงได้อย่างถ่องแท้มากขึ้น เช่น เรื่องโครงสร้างเพลง บันไดเสียง จังหวะ และลักษณะการดำเนินทำนอง นอกจากนี้ สามารถวิเคราะห์เพื่อหาประเด็นใดประเด็นหนึ่งได้ เช่น อัตลักษณ์ด้านระเบียบวิธีการบรรเลงของทางครู ลักษณะเฉพาะของกลวิธีในกรณีศึกษาเฉพาะ วิเคราะห์เพลงในกรณีศึกษาเฉพาะ เป็นต้น แสดงให้เห็นสิ่งที่ศิลปินหรือครูได้สร้างสรรค์ไว้ จนกระทั่งตกผลึกเป็นองค์ความรู้เชิงวิชาการ นอกจากจะช่วยส่งเสริมและอนุรักษ์แล้วยังเป็นการต่อยอดทางด้านทฤษฎี ส่งผลให้เกิดชุดความคิดใหม่ต่อยอดสู่งานวิจัยและสร้างสรรค์ผลงานอย่างเป็นพลวัตขับเคลื่อนไปสู่นวัตกรรมและทฤษฎีใหม่ ๆ ในที่สุด

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76



ภาพที่ 2 กระบวนการทฤษฎีและปฏิบัติทางดุริยางคศิลป์ไทย
ที่มา : ผู้วิจัย

2.1.7 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

ราชบัณฑิตยสถาน กล่าวว่า ประพันธ์ หมายถึง *“การแต่ง การเรียงเรียง การร้อยกรอง ผู้ผูกคำเป็นข้อความเชิงวรรณคดี”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 709) และคำว่า บทประพันธ์ หมายถึง *“เรื่องที่แต่งขึ้นเป็นร้อยแก้วหรือร้อยกรอง”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 649)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวว่า การตกแต่งทำนองเพลงไทยให้เกิดความไพเราะหรือ การทำให้เพลงไพเราะ (Embellishment) คือ การประดับประดาตกแต่งทำนองลูกฆ้อง ส่วนประกอบหลักของการบรรเลงรูปแบบวงดนตรีไทยคือ การบรรเลงแนวมาตรฐานและการบรรเลงแปลทำนอง โดยการบรรเลงแนวมาตรฐานคือ การดำเนินทำนองฆ้อง (ฆ้องวงใหญ่) และการบรรเลงแปลทำนองคือการแปลทางฆ้องออกเป็นทางต่าง ๆ ตามความเหมาะสมและข้อจำกัดของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ โดยใช้ไหวพริบปฏิภาณของผู้บรรเลง กล่าวโดยสรุปได้ว่าการประดับประดาทำนองคือ การร่วมกันตกแต่งทำนองฆ้องให้เกิดความงามยิ่งขึ้น ดังนั้นทางฆ้องที่เป็นการบรรเลงแนวมาตรฐานจึงมีความสำคัญต่อการประดับประดาตกแต่งทำนอง แม้ผู้แปลทางจะมีความสามารถเพียงใด ก็ไม่ทำให้เพลงนั้นเกิดความไพเราะ หากทางฆ้องที่เป็นทำนองหลักไม่มีความไพเราะเสียก่อน ทั้งนี้ การตกแต่งทำนองทางฆ้องอาจดำเนินการได้ 2 ลักษณะคือ การแปลทางจากทำนองฆ้องเป็นทางเครื่องอย่างสามัญธรรมดาแล้วนำมาบรรเลงผสมวงให้เกิดความกลมกลืน หรือการแปลทางจากทำนองฆ้องเป็นทางเครื่องอย่างวิจิตรพิสดารหลากหลาย โดยอาศัยกลวิธีการบรรเลง เช่น การขยี้และอื่น ๆ เพื่อให้เกิดความโลดโผน (มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2546: 54)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวว่า ระเบียบวิธีการประพันธ์เพลงไทย สรุปความว่า ผู้แต่งควรต้องเริ่มจากการประพันธ์ทำนองที่เป็น “เนื้อ” หรือ “ลูกฆ้อง” ขึ้นก่อน แล้วจึงถ่ายทอดไปยังลูกศิษย์ หน้าที่ของศิษย์คือการแปลทำนองให้เหมาะสมต่อบทบาทและลักษณะเฉพาะด้านการบรรเลงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ที่ตนบรรเลง โดยในวงปี่พาทย์จะกำหนดให้ผู้บรรเลงฆ้องวงใหญ่เป็นผู้บรรเลงทำนองหลักหรือทางฆ้องดังกล่าว ในขณะที่ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ในวงมีหน้าที่แปลทำนองเต็ม (Full Melody) ให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีของตน เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ปี่ เป็นต้น เป็นเหตุผลให้เรียกทำนองของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ในวงว่า “ทาง” แทนคำว่า “ทำนอง” เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม เป็นต้น นอกจากนี้ คำอธิบายว่าด้วยเรื่อง “ทาง” ที่มีความสัมพันธ์กับ Variation in a Composition ได้ข้อสรุปว่า “ทาง” นอกจากหมายถึง 7 ทาง (7 ระดับเสียง) ของดนตรีไทย และลักษณะการดำเนินทำนองเฉพาะเครื่องดนตรีแล้ว ยังปรากฏความหมายของ “ทาง” ที่แสดงถึงความหลากหลาย (Variation) ของวิธีการดำเนินทำนองแต่ละเครื่องดนตรีที่เป็นลักษณะเฉพาะแตกต่างกันออกไปตามกรณีศึกษาเรียนรู้ ทางดังกล่าวมุ่งเน้นเรื่องความไพเราะ แต่ยังคงยึดเสียงลูกตกเดียวกันกับทำนองฆ้องที่เป็นเนื้อแท้ของเพลงเช่นกัน โดยวิธีการตกแต่งให้ไพเราะสามารถทำได้หลายวิธี เช่น เพลงที่มีความโศกเศร้าของเดิมทำนองฆ้องไว้ไม่เศร้ามากพอ ผู้ประพันธ์สามารถปรับให้มีอรรถรสที่โศกเศร้าเพิ่มขึ้นโดยแต่งที่ทำนองฆ้องเป็นหลัก จึงเป็นสาเหตุที่ทำให้เรียกกันว่า “ทางของครู” (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540: 61)

ไขแสง ศุขะวัฒนะ กล่าวว่า การประพันธ์เกิดจากคีตกวีหรือนักประพันธ์ใช้จินตนาการสร้างสรรค์ผ่านท่วงทำนอง เสียงประสานและระดับเสียง โดยปรากฏการสื่อความผ่านการบรรเลงและการขับร้อง ความว่า

> *คีตกวี - บันทึกงานประพันธ์ทางดนตรีอันเกิดจากจินตนาการถ่ายทอดท่วงทำนองและเสียงประสานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาด้วยตนเองให้ออกมาในรูปลักษณะของโน้ตเพลงและเครื่องหมายชนิดอื่น ๆ (ตามหลักวิชาการดนตรี) รจนาบทเพลงที่เป็นแบบฉบับของตนเองโดยเฉพาะให้ออกมาในลักษณะต่าง ๆ เพื่อให้นักดนตรีคนเดียวหรือกลุ่มนักดนตรีบรรเลงหรือขับร้องอาจแต่งคำร้องประกอบทำนองเพลง อาจเชี่ยวชาญในดนตรีแขนงใดโดยเฉพาะและอาจมีชื่อเรียกตามความชำนาญนั้น ๆ* (ไขแสง ศุขะวัฒนะ, 2554: 20)

พิชิต ชัยเสรี กล่าวว่า ลักษณะผู้ประพันธ์เพลงไทยโดยการพิจารณาจากสังคีตลักษณ์ของเพลงไทยตามที่โบราณาจารย์ที่ได้สร้างสรรค์ไว้ ทำให้เห็นว่าการประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์เกิดจากเหตุปัจจัยและกลวิธีวิธีในการประพันธ์ที่ต่างกัน สามารถจำแนกประเภทของผู้ประพันธ์ไว้ 4 ประเภท

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ประกอบด้วยบันดาลรังสฤษฏ์ ศึกษิตอนุรักษ์ ขนบภักดิ์สบสมัย และบุกไพรเบิกทาง ทั้งยังอธิบายลักษณะการประพันธ์แต่ละประเภทไว้ดังรายละเอียดโดยสรุปได้ดังนี้

1. บันดาลรังสฤษฏ์คือ การสร้างงานศิลปะด้วยแรงบันดาลใจด้วยเสรีภาพ โดยอาศัยปัจจัยด้าน สิ่งแวดล้อมหรือปรากฏการณ์ต่าง ๆ หรือความสะเทือนใจของศิลปินเองจนเกิดความกล้าหาญที่จะแสดงออกเป็นงานศิลปะต่าง ๆ ผู้ประพันธ์ประเภทนี้จึงเปรียบเสมือนบุคคลที่มีความพิเศษด้านดนตรี มักจะปรากฏในยุคแรกเริ่ม แรงบันดาลใจนี้ถ้ามาจากสิ่งเหนือธรรมชาติเรียกว่า “ทิพยดล”

2. ศึกษิตอนุรักษ์ คำว่า ศึกษิต เทียบได้กับคำว่า Classic ผู้ประพันธ์ต้องอาศัยกรอบความคิดศึกษิตที่ปรากฏขึ้นเพื่อการอนุรักษ์ กล่าวคือการกลั่นกรองภูมิปัญญาของชาติตนเกิดในลักษณะ 4 ประการคือ ความกลมกลืน ดุลยภาวะ ถวิลและเคารพอดีต และมโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์ คีตกวีใดสามารถประพันธ์ประเภทนี้ได้ครบทั้งสี่ นับว่าเป็นสมบัติล้ำค่าของชาติหรือสังคมนั้น ๆ

3. ขนบภักดิ์สบสมัย ลักษณะการประพันธ์ที่คีตกวีอาจจะมีการปรับแปรบทประพันธ์ของตนให้สอดคล้องต่อสมัยนิยม เช่น นิยมแต่งเป็นสำเนียงภาษา นิยมแต่งปกปิดรากทำนองเดิม นิยมแต่งเป็นดอกสร้อย นิยมแต่งพรรณนาธรรมชาติ เป็นต้น ทั้งนี้ยังคงรักษารูปแบบขนบของศึกษิตอยู่เช่นเดิม

4. บุกไพรเบิกทาง ลักษณะการประพันธ์ของคีตกวีรุ่นใหม่ ๆ ที่มีความสามารถก็นิยมแสวงหาแนวทางการประพันธ์ในรูปแบบใหม่ ซึ่งนับเป็นธรรมชาติปกติของศิลปินที่มีความต้องการสร้างงานศิลปะที่ไร้ขอบเขต ความคิดสร้างสรรค์จึงปรากฏขึ้นและเป็นปัจจัยสำคัญต่อคีตกวีในการประพันธ์เพลงประเภทนี้ โดยตัวอย่างคีตกวี 3 ท่านที่ได้รับการสรรเสริญอย่างสูงยิ่งคือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และครูมนตรี ตราโมท (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 1-5)

นอกจากนี้ พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายเรื่องวิธีการประพันธ์ โดยกล่าวไว้ว่า การประพันธ์ประกอบด้วยเครื่องมือหรืออุปกรณ์สำหรับการแต่งเพลง โดยแบ่งเครื่องมือการประพันธ์ออกได้เป็น 10 ชนิด ประกอบด้วยยืดยุบ ล้อขัดเหลื่อม กรอ โยน เที่ยวกลับและทางเปลี่ยน การเปลี่ยนบันไดเสียง กระสวนจังหวะ สำเนียง อัตลักษณ์เข้าแบบและลักษณะเดี่ยว โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. การยืดยุบ โดยแบ่งได้เป็น 2 วิธี ประการแรก “การยืดขึ้นโดยตรง” คือ การยืดทำนองขึ้นตรง ๆ ของเดิมเป็นอย่างไรก็ยืดออกมาไปเช่นนั้น อาจมีการตกแต่งบ้างเพื่อความกลมกลืมเหมาะสมกับระหว่างกลอนสำนวน การยืดยุบมักเป็นกิจกรรมแรกสุดของนักประพันธ์เพลงไทยสมัครเล่น ตัวอย่าง เพลงประภาสเภตรา ที่มีต้นรากมาจากเพลงโล้ และประการที่สอง “การยืดโดยวิธีพลิกแพลง” คือ การประพันธ์ที่ไม่ได้ยืดตามระบบ กล่าวคือ เป็นทำนองเดิมมาอย่างไรแต่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เปลี่ยนทำนองไปอีกอย่างหนึ่งแล้ว อาจจะเปลี่ยนไปจากทางเดิมบ้าง พลิกแพลงบ้าง ทำจังหวะโยกย้ายอย่างไรก็ตามแต่ เช่น เพลงแขกสร้อยสน เมื่อนำมายืดเป็น เพลงต้นวรเชษฐ์

2. การกรอ เป็นลักษณะการประพันธ์ที่สร้างสรรค์ให้ทำนองมีลักษณะของเสียงที่มีความช้าและยาวขึ้น เช่นเดียวกับเสียงจาว ซึ่งทำให้ทำนองมีลักษณะการบังคับทางด้วย ทั้งนี้ การกรอขาด อาจส่งผลให้ผู้บรรเลงเกิดความรู้สึกอึดอัด จึงนับว่ากลวิธีการกรอเป็นลักษณะการประพันธ์ที่มีความยากอยู่พอสมควรสำหรับผู้ประพันธ์

3. การล้อ การขัด และการเหลื่อม เป็นลักษณะการประพันธ์ที่สร้างสรรค์ให้ทำนองมีสีสันและอรรถรสมากยิ่งขึ้น กลวิธีการประพันธ์ทั้ง 3 ประการ ได้มีการแบ่งกลุ่มเครื่องดำเนินทำนองออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งเรียกว่า “พวกนำ” เป็นกลุ่มที่บรรเลงก่อนแล้วต่อเนื่องด้วยกลุ่มหลังที่เรียกว่า “พวกตาม” โดยพวกนำมักเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูง ส่วนพวกตามมักเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำ ซึ่งวิธีการบรรเลงทั้ง 3 ประการมีความแตกต่างกัน ประกอบด้วยประการแรก “การล้อ” เป็นลักษณะของการบรรเลง โดยเครื่องดำเนินทำนองได้จัดแบ่งเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มพวกนำจะบรรเลงก่อนต่อเนื่องด้วยพวกตาม ซึ่งทั้ง 2 กลุ่มบรรเลงทำนองเดียวกันและความยาวเท่ากัน ความยากของการประพันธ์โดยใช้กลวิธีการล้อคือ ควรคำนึงถึงความต่อเนื่องหลังจากหมดทำนองการล้อ ผู้ประพันธ์ควรมีแนวทางที่น่าสนใจต่อการประพันธ์ทำนองช่วงรอยต่อจากทำนองการล้อ ไม่ควรจบทำนองนั้นด้วยทำนองการล้อ เพราะจะทำให้เพลงขาดอรรถรส ประการที่สอง “การขัด” เป็นลักษณะของการบรรเลงคล้ายกับกลวิธีการล้อ หากแต่ทั้ง 2 กลุ่มบรรเลงทำนองที่ต่างกัน ความยากของการประพันธ์โดยใช้กลวิธีการขัดคือ เมื่อมีการประพันธ์ทำนองการขัด ควรที่จะมีการประพันธ์ทำนองการล้อด้วยเช่นกัน เพราะเมื่อพวกนำและพวกตามบรรเลงทำนองที่ต่างกัน อาจส่งผลให้เอกภาพในโครงสร้างของทำนองลดลง ทำนองการล้อหรือ “ลูกล้อ” จึงช่วยให้ทำนองมีความสมบูรณ์ และประการที่สาม “การเหลื่อม” เป็นลักษณะของการบรรเลงคล้ายกับกลวิธีการล้อเช่นกัน โดยทั้ง 2 กลุ่มบรรเลงทำนองที่เหมือนกัน หากแต่กลุ่มพวกนำจะบรรเลงก่อนต่อเนื่องด้วยกลุ่มพวกตามบรรเลงหลังที่กลุ่มพวกนำบรรเลงขึ้นต้นแล้วแต่ยังไม่จบสิ้นทำนองนั้น ซึ่งเป็นลักษณะของการเริ่มต้นและลงจบทำนองที่ไม่พร้อมกัน ความยากของการประพันธ์โดยใช้กลวิธีการเหลื่อมคือ ควรตระหนักถึงสัดส่วนความสั้นยาวของทำนองที่พอเหมาะพอดี ทำให้ผู้ฟังเกิดอรรถรสจากการฟังกลุ่มพวกนำได้ในขณะที่สามารถเติมเต็มอรรถรสจากการฟังกลุ่มพวกตามบรรเลงซ้ำทำนองเดียวกับพวกนำอีกครั้ง

4. การโยน เป็นลักษณะการประพันธ์ที่สร้างสรรค์ให้ทำนองเกิดสีสันที่เข้มข้นมากยิ่งขึ้น หากเปรียบกับการล้อ ขัด เหลื่อม เป็นดังรสหวาน เปรี้ยว เค็ม การโยนเปรียบเสมือนรสเผ็ด โครงสร้างการโยนประกอบด้วย ส่วนท้าโยน ส่วนเนื้อโยนและส่วนปิดโยน

5. เที่ยวกลับ-ทางเปลี่ยน เป็นลักษณะการประพันธ์ที่สร้างสรรค์ให้ทำนองให้มีความหลากหลายทางอรรถรส ลักษณะของเที่ยวกลับและทางเปลี่ยนมีลักษณะคล้ายกันคือ การ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประดับประดาทำนองให้มีลีลาที่น่าสนใจขึ้น แตกต่างที่ “ทางเปลี่ยน” มีลักษณะของการเปลี่ยนทำนองแต่ยังคงรักษาลูกตกสุดท้ายที่หมดจังหวะหน้าทับไว้เท่านั้น การประพันธ์นี้เป็นที่นิยมของผู้ประพันธ์อย่างแพร่หลาย

6. การเปลี่ยนบันไดเสียง เป็นลักษณะการประพันธ์ที่สร้างสรรค์ให้ทำนองเกิดความหลากหลายของกลุ่มเสียง สร้างความไพเราะได้เช่นเดียวกับเทียวกลับทางเปลี่ยน โดยผู้ประพันธ์จะเปลี่ยนบันไดเสียงขึ้นไปเป็นคู่สี่จากบันไดเสียงเดิม ซึ่งจะทำให้ใช้เสียงได้ครบทั้งเจ็ดเสียง หรืออาจใช้เสียงหลุมของกลุ่มเสียงเป็นจุดเปลี่ยนจากบันไดเสียงหนึ่งไปยังอีกบันไดเสียงหนึ่งเป็นสะพานเชื่อมเสียงจากบันไดเสียงหนึ่ง ทั้งนี้ ต้องอาศัยความรู้และความชำนาญถึงขั้นตอนก่อนที่จะเปลี่ยน ขณะเปลี่ยน และภายหลังการเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างรอบคอบเพื่อความเหมาะสม

7. การใช้กระสวนจังหวะ เป็นลักษณะการประพันธ์ที่สร้างสรรค์โดยใช้กระสวนจังหวะหน้าทับและกระสวนทำนองเป็นต้นรากในการสร้างสรรค์ทำนองใหม่ขึ้นมา ต้นรากกระสวนจังหวะหน้าทับสามารถนำมาจากหน้าทับที่ครูอาจารย์ได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ โดยควรจะเลือกให้เหมาะสมกับลีลาทำนองของตน ซึ่งกระสวนจังหวะหลักได้แก่ หน้าทับปรบไก่ และหน้าทับสองไม้ หน้าทับพิเศษ ได้แก่ หน้าทับเบญจคีรี พระทอง ขึ้นม้า สมิงทอง เป็นต้น ทั้งนี้ ต้นรากกระสวนทำนองสามารถถอดมาจากเพลงใดเพลงหนึ่ง โดยจะปรากฏเป็นกระสวนทำนองอย่างแท้ของเพลงนั้น เช่น (-ด-ม รด-ล ---ซ ---ม) เมื่อถอดเป็นกระสวนทำนองจะได้ดังนี้ (-x-x xx-x ---x ---x) ผู้ประพันธ์สามารถบรรจุกลุ่มเสียงใหม่หรือโน้ตใหม่เข้าไปยังกระสวนทำนองที่ถอดไว้เป็นต้นราก

8. สำเนียง (Intonation) เป็นลักษณะการประพันธ์ที่สร้างสรรค์ให้ทำนองเกิดความหลากหลายด้านลีลาของบทเพลง กล่าวคือ บทเพลงจะทำการสำแดงอารมณ์ (Expressive intonation) จำแนกเป็น 4 ลักษณะคือ แข็ง อ่อน สนุก เศร้า โดยผู้ประพันธ์ต้องเลือกประดับประดาลีลาบทเพลงให้แสดงอารมณ์ ความรู้สึกต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสม เมื่อเสร็จเป็นบทเพลงแล้วผนวกกับหน้าทับ แนวการบรรเลง ความเข้มของเสียง ลักษณะของการผสมวงดนตรี ก็จะปรากฏซึ่งอรรถรสด้านอารมณ์เพลงที่โดดเด่น โดยอีกนัยหนึ่งของสำเนียงคือ “สำเนียงภาษา” เป็นลักษณะการล้อเลียนทางศิลปะประการหนึ่ง โดยทำนองเพลงเป็นสื่อแสดงความเป็นตัวตนด้านชาติและภาษา เช่น สำเนียงจีน มอญ พม่า ลาว เขมร เป็นต้น

9. ลักษณะเดี่ยว เป็นลักษณะการประพันธ์ที่สร้างสรรค์ให้ทำนองเกิดลักษณะเฉพาะด้านกลวิธีการบรรเลงที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะเครื่อง เฉพาะเพลงและเฉพาะทางผู้ประพันธ์ โดยจุดประสงค์เพื่อแสดงทักษะการบรรเลงของผู้บรรเลงและสะท้อนภูมิปัญญาขีดความสามารถด้านการประพันธ์ของผู้ประพันธ์

10. อัตลักษณ์เข้าแบบ (Stock Character) คำว่า “อัตลักษณ์เข้าแบบ” หรือ Stock Character เป็นศัพท์ที่มาจากวรรณคดี แปลว่า รูปแบบการประพันธ์ที่เป็นไปตามขนบมาแต่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

โบราณ เช่น ชิงรักหักสวาท สองหญิงหนึ่งชาย สองชายหนึ่งหญิง แม่มดแสนร้ายเจ้าชายแสนดี เจ้า-หญิงตกยาก เป็นต้น ทั้งหมดล้วนเป็นอัตลักษณ์เข้าแบบ กล่าวคือ มีสิ่งเหล่านี้เป็นแบบมานานช้านาน ซึ่งมีอยู่เป็นพื้นความรู้ ผู้แต่งเพลงจะต้องรู้จัก เนื่องจาก Stock Character คือ “ลีลาแห่งชาติ” คนที่ศึกษางานประพันธ์จนมีความรู้เกี่ยวกับ Stock Character พอสมควรจะทราบว่าสำนวนนี้ควรถอดอย่างไร ซึ่งเป็นเพลงที่แต่งมาโดยขนบ แม้ไม่ได้แต่งถ้ารับรู้มาพอสมควรก็สามารถบรรเลงตามได้ ควรค้นคว้าจากเพลงที่ครูบาอาจารย์โบราณสร้างสรรค์ไว้ ซึ่งล้วนแต่เป็นบทเพลงที่ควรเรียนตั้งแต่ต้น เพลงแรกคือ สาธุการ เพลงที่ 2 คือ ทะแย 2 ชั้น 7 ท่อน เพลงที่ 3 คือ มุล่ง ตามที่กล่าว เพลงสองชั้นที่มี stock character มากที่สุดคือ เพลงครอบจักรวาล 2 ชั้น เพลงนี้เหมาะที่จะศึกษาเกี่ยวกับ Stock Character เช่นกัน (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 6-56)

พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายเรื่องเสน่ห์ของเสียง โดยกล่าวว่า เสน่ห์ของเสียงในการประพันธ์เพลงจำแนกได้ 5 ประเภท ประกอบด้วยความคาดหวัง ตั้งวิกล หยั่งแหย่ แก้รอย ปล่อยแนวดังนี้

1. ความคาดหวัง (Tendency) คือ การสร้างความคับข้องไปหาความผ่อนคลาย เป็นเสน่ห์ที่สำคัญที่สุดของทุกศิลปะ ถ้าสร้างความคาดหวังได้สูงมากเพียงใด เพลงที่ประพันธ์จะมีเสน่ห์ น่าสนใจมากขึ้น สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงตรัสไว้ว่า เพลงที่แต่งไม่ได้สร้างขึ้นมาเพื่อเป็นอนุสรณ์แห่งความอับอาย” อันหมายถึง การประพันธ์เป็นการสร้างสรรค์เพื่อความเชิดหน้าชูตาและความงดงามที่น่าชื่นชอบ เป็นการเสพความงามนั้นด้วยความสุขและความบันเทิงใจ ตัวอย่างที่ว่าด้วยเรื่องของการประพันธ์ที่มีความคาดหวัง เช่น เพลงเห่เรือ จีนขิมใหญ่ ปลายเพลงไส้หู้

2. ตั้งวิกลคือ การสถาปนาความพิกลขึ้นมา หมายถึง จะผิดก็ไม่ผิด จะขาดก็ไม่ขาด ทำให้เกิดความพิกล ดูแปลก ดูเหมือนจะไม่จบแต่กลับสมบูรณ์ สามารถดูแบบโบราณที่ทำไว้ซึ่งทำได้แนบเนียน ตัวอย่างเช่น เพลงเต่าทอง

3. หยั่งแหย่คือ การเล่นภายในสำนวนเพลง ตัวอย่างเพลงที่พบลักษณะนี้ เช่น หน้าทับที่ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ประพันธ์ไว้ใน เพลงเบญจคีรี และเพลงเต่าเห่ ช่วงการประสานเสียง โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ผู้บุกเบิกคิดค้นวิธีการหยั่งแหย่ในการประพันธ์เพลงที่ชำนาญการที่สุด

4. แก้รอยคือ การดำเนินทำนองไปอย่างปกติแต่มีการเปลี่ยนทำนองโดยเฉียบพลันในเสียงสุดท้าย ตัวอย่างเพลงที่พบลักษณะนี้ เช่น เพลงจีนบำเรอ 4 บรรทัดแรก ท่อนที่ 2 และเพลงสะบัดสะบิ้ง

5. ปล่อยแนวคือ การดำเนินทำนองไปอย่างปกติแต่มีการเปลี่ยนจังหวะโดยปล่อยแนวในช้าลงแต่ในอัตราจังหวะเท่าเดิม ตัวอย่างเพลงที่พบลักษณะนี้ เช่น เพลงเต่าทอง เพลง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ม้ารำ ซึ่งทำได้แนบเนียนที่สุดของคือ ผลงานของอาจารย์มนตรี ตราโมท (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 56-63)

ในขณะเดียวกัน เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายว่าพื้นฐานทำนองของบทเพลงขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์เป็นสำคัญ ท่วงทำนองเปรียบเสมือนลีลาของผู้ประพันธ์ ดังนั้น ลีลาของผู้ประพันธ์และลีลาของเพลงนั้นมีความสัมพันธ์กัน ในกรณีเพลงที่มีทำนองเดียวกันแต่ประพันธ์หลายคน เช่น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงพม่าห้าท่อน โดยลักษณะดังกล่าวนิยมเรียกว่า “ทางครู” อารมณ์ของเพลงจะสะท้อน อัตลักษณ์การประพันธ์เพลงของครูท่านนั้น ๆ ลักษณะลีลาที่ปรากฏจึงเป็นสิ่งที่จะสะท้อนอารมณ์เพลงและความรู้สึกที่ได้รับจากการฟัง นำไปสู่ความซาบซึ้งในรสของดนตรีไทย (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530: 18-19)

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายเรื่องการประพันธ์เพลงไว้ในหนังสือเรื่อง ดุริยสาส์น ผู้วิจัยพบข้อสรุปว่า การแต่งเพลงไทยปรากฏทั้งแบบประพันธ์ตามหลักเกณฑ์อย่างเคร่งครัด และประพันธ์ออกนอกเหนือจากหลักเกณฑ์ โดยการแต่งเพลงไทยตามแบบแผนที่มีมาแต่โบราณนิยมแต่งแบบเพิ่มอัตราขึ้นหรือลดอัตราลง โดยเริ่มแรกนิยมแต่งแบบเพิ่มอัตราก่อน เช่นทำเพลงเดียวเป็นเพลงสองชั้น หมายถึงเพิ่มความยาวเป็นหนึ่งเท่า หลักการขยายเพิ่มเพลงต้องมีการตกแต่งทำนองให้เหมาะสม หลักการสำคัญในการประพันธ์เพลงไทยที่ต้องรู้ มีดังนี้

1. จะต้องรู้จำนวนจังหวะที่จะประพันธ์ (จังหวะหน้าทับ)
2. จะต้องรู้เสียงสุดท้ายที่ตกปลายจังหวะ (เสียงลูกตกท้าย)
3. จะต้องรู้ลีลาการดำเนินทำนองและสำเนียงเพลง (รสทั้ง 9) (มนตรี ตราโมท, 2538: 39-46)

ชนะชัย กอผจญ กล่าวว่า การประพันธ์เพลงไทยเปรียบเสมือนการแต่งบทกวี ประกอบด้วยเสียงต่ำ ๆ สูง ๆ ร้อยเรียงผสมผสานกับจังหวะที่ลงตัวเพื่อความไพเราะ ผู้ประพันธ์ต้องมีความรู้ ความเข้าใจเรื่องหลักการด้านดนตรีไทย เพื่อเป็นองค์ความรู้พื้นฐานสำหรับการประพันธ์เพลง ประกอบกับความคิดสร้างสรรค์ แรงบันดาลใจและจินตนาการของผู้ประพันธ์ ซึ่งจะเป็นเครื่องมือในการออกแบบท่วงทำนองและอารมณ์เพลง การประพันธ์เพลงปรากฏทั้งรูปแบบที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ การขยายหรือลดทอน อัตราจังหวะ และการแปลทำนองเพลง (ชนะชัย กอผจญ, 2559: 51)

บุษกร สำโรงทอง กล่าวว่า กลวิธีหลักของการประพันธ์เพลงประกอบด้วยการประพันธ์จากเพลงเก่า การประพันธ์แบบผสมผสานเพลงเก่าสองเพลง การประพันธ์เพลงแบบที่คิดค้นขึ้นใหม่ไม่เหมือนใคร การประพันธ์แบบระดมความคิดเป็นกลุ่มร่วมมือ การประพันธ์จากประสบการณ์ที่มีผลต่อจิตใจ การประพันธ์แบบสลับตำแหน่งเพลง การประพันธ์จากสำนวนที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์ และการประพันธ์จากการเรียนรู้เพลงที่เป็นที่ยอมรับหรือปฏิเสธ แนวคิดดังกล่าวเป็น

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

กระบวนการเรียนรู้ที่ส่งผลต่อการพัฒนาต่อยอดทางดนตรี ในขณะเดียวกันลักษณะของนักประพันธ์อาจจะเป็นบุคคลทั่วไปหรือบุคคลที่มีความสามารถเฉพาะทางก็ได้ ซึ่งผลงานการพันธ์จะต้องเป็นที่ยอมรับในสังคม (บุษกร สำโรงทอง, 2548: 172 191)

คณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ กล่าวไว้ในหนังสือเอกสารประกอบการสอน 3500111 ศิลปกรรมปริทรรศน์ สรุปได้ว่า การประพันธ์เพลงไทยเริ่มต้นด้วยการกำหนดทำนองหลัก (ฆ้องวงใหญ่) ก่อน จากนั้นจึงนำไปสร้างสรรค์เป็นทางดำเนินทำนองของตนตามหลักวิชาการ ประกอบด้วย 3 รูปแบบ ได้แก่ ลักษณะเพลงประเภทดำเนินทำนอง ลักษณะเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด และลักษณะเพลงประเภทบังคับทาง หรืออาจจำแนกได้ตามหมวดหมู่ของเพลงที่บรรพบุรุษได้สั่งสมไว้รวมกับผู้ประพันธ์ในยุคหลัง ประกอบด้วย 5 กลุ่ม ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงตับ เพลงสามชั้นหรือเพลงเถา และเพลงเกร็ดหรือเพลงสำหรับใช้กับการแสดง (คณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์, มปป: 104-105)

ไขแสง ศุขะวัฒนะ กล่าวว่า การประพันธ์เกิดจากแรงบันดาลใจ ซึ่งนำไปสู่แนวคิดการประพันธ์และการลงมือทำ อันเป็นต้นรากแห่งการประพันธ์บทเพลงของกวี ความว่า

> *การที่คีตกวีคนใดก็ตาม แต่งบทเพลงขึ้นมานั้น เขาย่อมจะต้องเกิดแรงบันดาลใจอย่างหนึ่งอย่างใดขึ้นมาก่อน ความบันดาลใจนี้อาจจะเกิดขึ้นจากสิ่งที่เป็นธรรมชาติก็ได้ อารมณ์ก็ได้ หรือสภาพแวดล้อมรอบตัวเขาก็ได้ทั้งนั้น กล่าวอย่างง่าย ๆ คือ คีตกวีเมื่อเขาเกิดมี idea ขึ้นมาแล้ว เขาก็พร้อมที่จะใช้ idea นั้นเป็นชนวนอันแรกที่จุดไฟทิพย์ของการสร้างสรรค์ของเขาให้โชติช่วงขึ้น*
> (ไขแสง ศุขะวัฒนะ, 2554: 20)

สุรพล สุวรรณ กล่าวว่า การประพันธ์เพลงต่างจากดนตรีตะวันตกนิยมคิดเนื้อเพลงก่อนจากนั้นจึงตกแต่งเนื้อเพลงให้ไพเราะสอดคล้องกับเครื่องดนตรีหรือวงดนตรีที่ใช้บรรเลง เช่น ทางระนาด ทางซอ วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ ซึ่งเป็นการตกแต่งทำนองให้เกิดความน่าสนใจตามธรรมชาติเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ในขณะเดียวกันเมื่อมีการบรรเลงรวมวงแล้วนักดนตรีสามารถแปรทำนองได้หลากหลายพร้อมกัน ก็จะยิ่งส่งผลให้เกิดความไพเราะในแบบดนตรีไทยมากยิ่งขึ้น ซึ่งต่างจากการประสานเสียงในดนตรีตะวันตก ดังนั้น นักดนตรีก็เป็นปัจจัยของเพลง เพราะต้องอาศัยทักษะและเทคนิคการบรรเลงเพื่อให้เกิดความไพเราะ (สุรพล สุวรรณ, 2559: 57)

ขณะที่การบรรจุเนื้อร้องและการตั้งชื่อเพลงก็เป็นอีกสาระสำคัญประการที่ผู้ประพันธ์ควรตระหนัก โดย ชนะชัย กอผจญ ได้ศึกษาทบทวนวรรณกรรมจากเอกสารทางวิชาการซึ่งปรากฏคำอธิบายเรื่องการบรรจุเนื้อเพลง โดยอุทิศ นาคสวัสดิ์ และ เรื่องการตั้งชื่อเพลง โดย บุญธรรม ตราโมท ความว่า

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

การบรรจุเนื้อเพลงไทยนั้น สิ่งสำคัญข้อแรกก็คือจะต้องแต่งเนื้อเพลงหรือไม่ก็คัดเนื้อเพลงจากวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ มาให้ตรงกับความหมายในท่วงทำนองของเพลง เช่น เพลงโศกก็ต้องใช้เนื้อที่แสดงความโศกสลดรันทดใจ เพลงรักก็ต้องใช้เนื้อที่แสดงอารมณ์รัก เพลงแค้นก็ต้องใช้เนื้อที่แสดงอารมณ์แค้น เป็นต้น ถ้าบรรจุเนื้อร้องไม่ถูกกับท่วงทำนองของเพลงแล้ว จะทำให้ไม่เกิดอรรถรส

เมื่อคัดเลือกเนื้อเพลงได้เหมาะสมกับอารมณ์ของเพลงแล้ว ก็บรรจุเนื้อเพลงนั้นให้ตรงกับทำนองหลักหรือลูกฆ้องของเพลง เนื้อที่บรรจุนี้จะเป็นคำกลอนเพียงวรรคเดียว หรือคำเดียว หรือกี่คำก็ได้ แล้วแต่เราจะต้องการให้มีเอื้อนมากน้อยเพียงใด ทั้งนี้ ควรคำนึงถึงอารมณ์เพลงด้วย ถ้าเป็นเพลงโกรธก็ควรบรรจุเนื้อให้มาก ไม่ควรจะมีเอื้อนมากนัก

การบรรจุคำร้องมีอยู่ 2 กรณีคือในกรณีที่มีลูกเท่า และในกรณีที่ไม่มีลูกเท่า เพลงที่มีลูกเท่า จะบรรจุคำร้องลงในตำแหน่งที่มีลูกเท่าไม่ได้ ข้อนี้นับว่าเป็นกฎสำคัญในทางดนตรีไทยทีเดียว คือถ้ามีการร้องเอื้อนแบบไทยแล้ว จะต้องร้องเอื้อนที่ลูกเท่า ห้ามมิให้เอาเนื้อเพลงไปบรรจุไว้ในลูกเท่าเป็นอันขาด โดยที่การบรรจุเนื้อเพลงที่มีลูกเท่าและไม่มีลูกเท่านั้น มีลักษณะเหมือนกันทุกอย่าง คงต่างกันนิดเดียว คือ ตอนที่เราไม่บรรจุเนื้อเพลงลงไปตรงลูกเท่าเท่านั้น (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2511: 77 อ้างถึงใน ชนะชัย กอผจญ, 2559: 51-53)

การให้ชื่อสิ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นนั้น ผู้ประดิษฐ์ย่อมมีอิสระที่จะให้ชื่อสิ่งนั้นได้อย่างอิสระ แต่ถึงอย่างไรก็ตาม ผู้ให้ชื่อก็คงไม่ให้ไปอย่างโคมลอยเป็นแน่ สำหรับชื่อเพลงก็เช่นเดียวกันแต่เพลงมีประโยค วรรค ตอน ทีฆะรัสสะ เสียงสูงต่ำและสัมผัสเหมือนอย่างบทกวี มีความหมายไปในตัว ฉะนั้นการใช้ชื่อเพลงบางทีก็ให้ไปตามใจความนั้น ๆ บางทีก็อาศัยหลักอื่น ๆ จะเทียบได้อย่างเดียวกับการให้ชื่อเรื่องหนังสือหรือบทละครซึ่งบางทีก็ให้ตามชื่อตัวเอกในเรื่อง เช่นเรื่อง “ราชมนู” บางทีก็ให้ตามสถานอันเป็นที่สำคัญของเรื่อง เช่น “ศึกถลาง” หรือ “เลือดสุพรรณ” บางทีก็ให้ตามคติของเรื่อง เช่น “กุศโลบาย” บางทีก็ให้ชื่อตามภาษิตของเรื่องเช่น “หนามยอกเอาหนามบ่ง” ฯลฯ เป็นต้น หลักการตั้งชื่อเพลงสามารถจำแนกได้ดังนี้

1. ให้ชื่อตามสำเนียง เมื่อสำเนียงเป็นอย่างไร จีน หรือ แขก มอญญวน เขมร ฯลฯ ก็ให้ชื่อไปตามนั้น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2. ให้ชื่อตามทำนอง ทำนองดำเนินไปอย่างไร ก็ให้ชื่อไปอย่างนั้น เช่น เพลงลมพัดชายเขา มีทำนองเย็น ๆ เรื่อย ๆ หรือเพลงมอญร้องไห้ ที่มีสำเนียงเป็นมอญและมีทำนองร้องโหยหวน โศกเศร้า เป็นต้น

3. ให้ชื่อตามเหตุ อะไรเป็นเหตุให้เกิดเพลงนั้นขึ้น ก็เอาเหตุนั้นมาให้ชื่อเพลง เช่น "เพลงพระสุบิน" นัยว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยหรือกษัตริย์องค์ใดองค์หนึ่งในสมัยอยุธยาทรงพระสุบินได้เพลงนี้มา

4. ให้ชื่อตามผล เพลงนั้นบรรเลงเพื่อประสงค์ให้เกิดผลอย่างไร ก็ให้ชื่อเช่นนั้น เช่น เพลง "มหาฤกษ์" "มหาชัย"

5. ให้ชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นที่ระลึก อะไรเป็นสิ่งที่จะทำให้เป็นสิ่งที่ระลึกถึง ซึ่งเป็นความต้องการของผู้แต่ง เช่น ชื่อผู้แต่ง สถานที่ ๆ แต่ง ผู้แต่งอุทิศเพลงนั้นให้แก่ใครหรือสถานที่ใด ศาสนาและประวัติศาสตร์ ฯลฯ เช่น เพลง "เขมรราช-บุรี" "พระเจ้าลอยถาด" เป็นต้น

6. ให้ชื่อตามกิริยาที่จะประกอบ เพลงนั้นสำหรับท่าประกอบกิริยาอาการอย่างไร ก็ให้ชื่ออย่างนั้น เช่น "เหาะ" "ลงสรง" เป็นต้น

7. ให้ชื่อตามนามตัวที่ประกอบกับเพลงนั้น เพลงนั้นแต่งขึ้นสำหรับบรรเลงประกอบกับผู้ใด ก็ให้ชื่อเช่นนั้น เช่น "ดำเนินพราหมณ์" "พระรามเดินดง" ฯลฯ

8. ให้ชื่อเพื่อเป็นชุด เมื่อมีเพลงใดเพลงหนึ่งอยู่แล้ว ก็แต่งขึ้นอีก และให้ชื่อให้เข้าเป็นชุดกันกับเพลงเก่านั้น เช่น "สังข์เล็ก" "สังข์ใหญ่" "การะเวกตัว-ผู้" "การะเวกตัวเมีย" เป็นต้น

9. ให้ชื่อเลียนตามชื่อเพลงของชาติอื่น เมื่อเห็นเพลงของชาติอื่นมีชื่ออย่างไร ต้องการจะเลียนหรือล้ออย่างไรก็ตาม ก็แต่งเพลงขึ้นบ้าง และให้ชื่อเช่นเดียวกัน เช่น "พระทอง""นางนาค" ซึ่งเลียนชื่อเพลงของเขมร เป็นต้น
(บุญธรรม ตราโมท, 2545: 109-111 อ้างถึงใน ชนะชัย กอผจญ, 2559: 51-53)

จากที่กล่าวไว้ข้างต้นผู้วิจัยสรุปได้ว่า การบรรจุเนื้อเพลง ประกอบด้วยขั้นแรก คือ การประพันธ์เนื้อเพลงหรือคัดเนื้อเพลงจากวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ ให้สอดคล้องตรงกับความหมายและอรรถรสของทำนองเพลง วิธีการบรรจุเนื้อร้องคือ บรรจุเนื้อร้องให้ตรงกับ "ทำนองหลักหรือลูกฆ้อง" ของเพลง จำนวนคำกลอน คำร้องจะมีลักษณะวรรคเดียวหรือเป็นคำก็ได้ตามแต่ความเหมาะสมในการเอื้อนการร้อง ทั้งนี้ ต้องคำนึงถึงอารมณ์เพลงด้วยเช่นกัน เช่น อารมณ์โกรธ ไม่ควรเอื้อนมากเกินความจำเป็น เป็นต้น โดยลักษณะการบรรจุเนื้อร้องมี 2 ลักษณะคือ การบรรจุลงเพลง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ที่มีลูกเท่าและไม่มีลูกเท่า ซึ่งกฎระเบียบด้านการบรรจุเนื้อร้องทางดนตรีไทยที่ผู้ประพันธ์เพลงไทยควรตระหนักคือ “เพลงที่มีลูกเท่าจะบรรจุคำร้องลงในตำแหน่งที่มีลูกเท่าไม่ได้” กล่าวคือ ในช่วงของสำนวนกลอนที่เป็นลูกเท่า ควรเป็นการเอื้อนแบบไทยคือ การร้องเอื้อนที่ลูกเท่า ห้ามบรรจุคำร้องในตำแหน่งนั้นโดยเป็นอันขาด สิ่งนี้คือความแตกต่างระหว่างการบรรเลงเนื้อร้องที่มีลูกเท่าและไม่มีลูกเท่า สำหรับเรื่อง การตั้งชื่อเพลง โดยเพลงประกอบด้วยประโยค วรรคตอน เสียงสูงต่ำ สั้นยาวและสัมผัสเหมือนบทกวี ทำให้เพลงแต่ละเพลงมีชีวิตชีวา ดังนั้น การตั้งชื่อเพลงควรสะท้อนให้เห็นลักษณะเฉพาะของเพลงด้วยเช่นกัน โดยหลักการตั้งชื่อเพลงสามารถจำแนกได้ 9 วิธีการ ได้แก่ การตั้งชื่อตามสำเนียงภาษาชาติต่าง ๆ การตั้งชื่อตามลักษณะสุนทรียรส การตั้งชื่อตามเหตุที่ทำให้เกิดเพลง การตั้งชื่อตามเป้าประสงค์การบรรเลง การตั้งชื่อตามการระลึกถึง บุคคล สถานที่ ศาสนา ประวัติศาสตร์ การตั้งชื่อตามกิริยาที่ดนตรีบรรเลงประกอบ การตั้งชื่อตามนามตัวที่บรรเลงประกอบ การตั้งชื่อตามกลุ่มชุดเพลงเดียวกัน และการตั้งชื่อเลียนตามชื่อเพลงของชาติอื่น

จากการศึกษาเรื่องทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย ผู้วิจัยสรุปได้ว่าความสำคัญของการประพันธ์เพลงที่ผู้ประพันธ์ควรตระหนักประกอบด้วย 7 ประการดังนี้

1. ลีลาของผู้ประพันธ์ หมายถึง อัตลักษณ์เฉพาะของผู้ประพันธ์ ตามที่คุ้นเคยให้กลุ่มศิษย์และนักดนตรีไทยคือ ทางครู หรือเรียกว่า สำนวนนักประพันธ์ เพราะเป็นภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ที่ต้องสะท้อนผ่านบทเพลงให้เป็นที่ประจักษ์

2. การปรับวง หมายถึง ความสามารถของผู้ประพันธ์ที่ต้องสามารถเข้าใจหลักวิชาการด้านการปรับวง เนื่องด้วยต้องประพันธ์ทำนองเฉพาะเครื่อง โดยต้องอาศัยกรอบหรือขอบเขตแนวคิดที่ได้สร้างสรรค์ผนวกเข้ากับความเหมาะสมต่อการบรรเลงตามกาลเทศะภายใต้ปัจจัยของลำนำ ทำนอง และจังหวะ ที่ศิลปินพึงใช้เป็นหลักในการปรับเพื่อสร้างสุนทรียรสให้เกิดขึ้น

3. แนวคิดแรงบันดาลใจ หมายถึง ความสามารถในการสร้างสรรค์แนวคิดหรือแรงบันดาลใจต่อการประพันธ์เพลง เช่น เรื่องราวของธรรมชาติ อารมณ์ หรือสภาพแวดล้อม เป็นต้น โดยที่ผู้ประพันธ์ต้องสามารถนำแนวคิดต่าง ๆ ไปใช้ประกอบการสร้างสรรค์เพลงให้บรรลุวัตถุประสงค์และเกิดความงดงาม

4. ผลงานควรได้รับการยอมรับในสังคม กล่าวคือ ผลงานหรือบทเพลงที่เกิดขึ้นจากผู้ประพันธ์ควรได้รับความยอมรับ ผู้ประพันธ์ควรมีที่มาการใช้กลวิธีประพันธ์ตามหลักวิชาการทางดุริยางคศิลป์ผนวกกับแนวคิดส่วนบุคคลอย่างเป็นเหตุผล กลวิธีประพันธ์ตามหลักวิชาการ ได้แก่ การนำเพลงเก่ามาทำใหม่ การนำเพลงเก่าและเพลงยืมมาผสมผสานกัน การแต่งเพลงสด การร่วมกันปรับเพลง สำนวนที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์ เป็นต้น ควรมีความรู้เรื่องการแต่งเนื้อร้องที่ว่าเนื้อร้องควรเท่ากับโครงสร้างเพลง รวมถึงการเรียนรู้เพลงที่อยู่ในอำนาจของการยอมรับหรือปฏิเสธ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

5. การตกแต่งทำนองหลัก กล่าวคือ การประพันธ์เพลงและการบรรเลงต้องมีความสัมพันธ์กัน โดยลักษณะพิเศษของการประพันธ์เพลงไทยคือ ต้องสร้างสรรค์เนื้อเพลงหลักหรือทำนองหลักก่อน จึงจะสามารถทำการตกแต่งทำนองให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีและการผสมวงดนตรี เพื่อให้เกิดอรรถรสของเพลงและเสียงที่มีความสมดุล เอื้อต่อผู้บรรเลงและผู้ฟัง

6. การบรรจุเนื้อเพลง กล่าวคือ การบรรจุเนื้อร้องให้ตรงกับทำนองหลัก ใช้คำเหมาะสมต่อการเอื้อนคำร้อง คำนึงถึงอารมณ์เพลง ข้อจำกัดที่ควรทราบคือ เพลงที่มีลูกเท่าจะบรรจุคำร้องลงในตำแหน่งที่มีลูกเท่าไม่ได้

7. การตั้งชื่อเพลง กล่าวคือ ควรตั้งชื่อให้สื่อความถึงเอกลักษณ์ของเพลง เช่น สำเนียงภาษา สุนทรียรส เหตุเกิดเพลง จุดประสงค์การบรรเลง การระลึกถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งโดยระบุชี้ชัด กิริยาที่ดนตรีบรรเลง นามตัวละคร กลุ่มชุดเพลงเดียวกัน หรือชื่อเพลงของชาติอื่น ๆ

2.1.8 ทฤษฎีการผสมวงดนตรีไทย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาครอบคลุมถึงเรื่องแนวทางการปรับวงดนตรีไทยและปัจจัยที่มีต่อคุณภาพเสียงวงดนตรีไทย เช่น ธรรมชาติเสียงเครื่องดนตรี บทบาทหน้าที่เครื่องดนตรี ธรรมชาติของเครื่องดำเนินทำนองและเครื่องกำกับจังหวะ ลักษณะของการประสานเสียง ลักษณะเสียงในดนตรีไทย หรือข้อควรตระหนักต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ต่อการปรับวงดนตรีเพื่อผลสัมฤทธิ์ที่ดีดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

มนตรี ตราโมท กล่าวว่า หลักการผสมวงดนตรีในอดีตใช้แนวคิดเรื่องเสียงของเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเดียวกันผสมอยู่ด้วยกันอย่างเครื่องสีและเครื่องดีด เนื่องจากมีลักษณะเสียงค่อนข้างเบาคล้ายกัน หรือเครื่องเป่าผสมกับเครื่องตี เนื่องจากมีลักษณะเสียงค่อนข้างดังคล้ายกัน ภายหลังมีการใช้วิธีลดเสียงให้เหมาะสมภายในวง จึงมีการนำเครื่องเป่าและเครื่องตีบางชนิดเข้าไปผสมวงตามความต้องการและความเหมาะสมของเสียง (มนตรี ตราโมท, 2511: 259)

หลักสำคัญที่ควรตระหนักคือ บทบาทเครื่องดนตรี เพราะเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองแต่ละชนิดมีบทบาทการบรรเลงที่แตกต่างกัน เช่น เป็นผู้นำ เป็นผู้หยอกล้อ เป็นผู้แทรกแซง ในขณะที่เครื่องกำกับจังหวะมีบทบาทในการควบคุมจังหวะการบรรเลงของเครื่องดำเนินทำนองไปพร้อมกันในลักษณะจังหวะหลักตามอัตราจังหวะหนัก จังหวะเบา สามารถสร้างสีสันให้กับทำนองที่บรรเลง โดยการผสมวงไม่กำหนดตายตัวว่าจะต้องปรากฏครบทุกบทบาทหน้าที่เสมอไป หากแต่เป็นไปตามลักษณะของวงดนตรีแต่ละชนิดว่ามีธรรมชาติของการบรรเลงลักษณะใด วงดนตรีหนึ่งหากมีหลายเครื่องดนตรีควรปรากฏหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่หลากหลาย โดยมุ่งเน้นพิจารณาจากเสียงเป็นสำคัญที่สุด ควรมีความกลมกลืน เมื่อปรากฏเสียงต่ำต้องมีเสียงสูง เมื่อปรากฏเสียงแหลมต้องมีเสียงทุ้มนุ่มนวล เพื่อให้เกิดความสมดุลของเสียงในวงดนตรี ทั้งนี้ ข้อจำกัดของการผสมวงคือ ธรรมชาติเสียง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ของเครื่องดนตรีบางชนิดยากต่อการผสมวง ด้วยความถี่ห่างของระดับเสียงของเครื่องดนตรี เช่น ขลุ่ย ปี่ ระนาด เป็นต้น หมายความว่าหากต้องการนำไปผสมวงควรพิจารณาถึงลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีชนิดอื่นภายในวงด้วย หากการเรียงเสียงของเครื่องดนตรีต่างกัน ขัดกัน ไม่ควรอย่างยิ่งต่อการผสมวง (มนตรี ตราโมท, 2540: 33-34)

นอกจากนี้ มนตรี ตราโมท ได้อธิบายรูปแบบวงดนตรีไทย โอกาสที่ใช้และบทบาทหน้าที่เครื่องดนตรี ผู้วิจัยสรุปได้ว่ารูปแบบวงดนตรีไทยหลัก ๆ ปรากฏ 3 ลักษณะ ประกอบด้วยวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี ซึ่งโอกาสที่ใช้ในการแสดง หมายถึง บทบาทหน้าที่ของวงดนตรีไทยที่มีต่อบริบททางสังคมมีความสอดคล้องด้านคติ ความเชื่อ ภูมิปัญญา แนวคิดที่มีต่อการดำรงชีวิตคนไทยปรากฏขึ้นทั้งในรูปแบบดนตรีพิธีหลวงและดนตรีพิธีราษฎร์ ทั้งนี้ รูปแบบกิจกรรมทางวัฒนธรรมดังกล่าวเกิดขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์หลัก 2 ประการคือ เพื่อความบันเทิงและเพื่อประกอบพิธีต่าง ๆ ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล ทั้งนี้ การผสมวงประกอบด้วยเครื่องดำเนินทำนองและเครื่องกำกับจังหวะ ซึ่งเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีหน้าที่ในแต่ละประเภทวงดนตรีที่แตกต่างกันดังนี้

1.วงปี่พาทย์

1.1 ปี่ใน ผู้นำ ดำเนินทำนองโหยหวนบ้างตามลำนำ

1.2 ปี่นอก ดำเนินทำนองลักษณะเดียวกับปี่ใน ล้อไปกับปี่ใน

1.3 ระนาดเอก ผู้นำ ดำเนินทำนองเก็บแทรกแซง

1.4 ระนาดทุ้ม ดำเนินทำนองแทรกแซงล้อไปกับระนาดเอก

1.5 ระนาดเอกเหล็ก ดำเนินทำนองแทรกแซง แบบห่าง ๆ

1.6 ระนาดทุ้มเหล็ก ดำเนินทำนองแทรกแซงล้อกับระนาดเอกเหล็ก

1.7 ฆ้องวงใหญ่ ดำเนินทำนองหลักให้กับวง

1.8 ฆ้องวงเล็ก ดำเนินทำนองเก็บแทรกแซงละเอียดกว่าระนาดเอก

1.9 ตะโพน กำกับจังหวะหน้าทับ ผู้นำกลองทัด

1.10 กลองทัด เดินตามจังหวะหน้าทับหรือไม้กลองประจำเพลง

1.11 สองหน้า กำกับจังหวะหน้าทับ บ้างแทนกลองแขก

1.12 ฉิ่ง กำกับจังหวะย่อย แสดงจังหวะหนักและเบา

1.13 ฉาบเล็ก ดำเนินจังหวะหยอกล้อไปกับเครื่องกำกับจังหวะ

1.14 ฉาบใหญ่ กำกับจังหวะห่าง ๆ

1.15 โหม่ง กำกับจังหวะห่าง ๆ เช่นเดียวกับฉาบใหญ่

2. วงเครื่องสาย

2.1 ซอด้วง ผู้นำ ดำเนินทำนองเก็บโหยหวนบ้างตามลำนำ

2.2 ซออู้ ดำเนินทำนองแทรกแซงหยอกล้อไปกับซอด้วง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2.3 จะเข้ ดำเนินทำนองหลักให้กับวง

2.4 ขลุ่ยเพียงออ ดำเนินทำนองเก็บโหยหวนบ้างตามลำนำ

2.5 ขลุ่ยหลิบ ดำเนินทำนองเก็บโหยหวนบ้าง ล้อไปกับขลุ่ยเพียงออ

2.6 โทนรำมะนา กำกับจังหวะหน้าทับ บ้างใช้กลองแขก

2.7 ฉิ่ง กำกับจังหวะย่อย แสดงจังหวะหนักและเบา

2.8 ฉาบเล็ก ดำเนินจังหวะหยอกล้อไปกับเครื่องกำกับจังหวะ

3. วงมโหรี ผู้วิจัยสรุปความว่า ลักษณะการผสมวงมโหรีเกิดจากการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายและวงปี่พาทย์ แตกต่างเรื่องการเพิ่มและปรับใช้เครื่องดนตรีให้เหมาะสมต่อเสียงและโอกาสที่ใช้ในการบรรเลง โดยมีการปรับลดขนาดเครื่องปี่พาทย์ให้มีขนาดเล็กลงจากเดิมเพื่อใช้เฉพาะวงมโหรี เรียกว่า ระนาดมโหรี ฆ้องมโหรี หรือเครื่องมโหรี มีการเพิ่มซอสาม-สาย 2 ขนาดคือ ขนาดเครื่องมโหรี (ขนาดปกติ) สำหรับมโหรีเครื่องเดียว และขนาดเครื่องหลีบสำหรับวงมโหรีเครื่องคู่ ซอสามสายทำหน้าที่คลอร้อง และดำเนินทำนองโหยหวนบ้างเก็บบ้างตามลำนำ มีการใช้โทนรำมะนากำกับจังหวะหน้าทับ (มนตรี ตราโมท, 2540: 34-37)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวว่า ลักษณะของคำว่า “วง” ในบริบทของวงดนตรีมีความหมาย 2 ประการ ประการแรก หมายถึง นาม เช่น วงแหวน เส้นรอบวง เป็นต้น ประการที่สอง หมายถึง ลักษณะของนาม เช่น กลองยาว 1 วง แตร 5 วง เป็นต้น สำหรับคำว่า “วง” กล่าวคือ การนำเอาของหลายๆ สิ่งที่มีลักษณะใกล้เคียงกันมารวมกัน โดยคำนึงถึงเสียงของเครื่องดนตรีที่จะนำมารวมกันโดยต้องมีเสียงที่ใกล้เคียงกัน เช่น เอาปี่ที่มีเสียงดังบรรเลงร่วมกับระนาดเอกที่ตีด้วยไม้แข็ง หรือเอาขลุ่ยที่มีเสียงเบามาบรรเลงร่วมกับซอที่มีเสียงเบา เป็นต้น ซึ่งวงดนตรีไทยแบ่งเป็น 3 ประเภทหลักๆ คือ วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงมโหรี (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530: 59)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวว่า ระเบียบวิธีการบรรเลงมีความสัมพันธ์กับการผสมวงดนตรีไทย ในเรื่องข้อควรรู้เกี่ยวกับข้อจำกัดของระบบเสียงดนตรีไทย ผู้วิจัยสรุปความว่า มาตราเสียงดนตรีไทย (The Thai Musical Scale) มีความคล้ายกับมาตราเสียงดนตรีสากล เรียกว่า Diatonic Scale มีลักษณะ 7 เสียงเท่ากันทั้ง 7 เสียง โดยสังเกตได้ว่าเสียงคู่แปด (Octave) ระหว่างเสียงโดต่ำและเสียงโดสูงนั้นเท่ากัน ซึ่งเหมือนกันทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล อย่างในระนาดและเปียโน เมื่อตีระนาดคู่แปดพร้อมกดเปียโนเสียงโดคู่ดังกล่าวจะพบว่ามีระดับเสียงเดียวกันพอดี เป็นสาเหตุที่นักดนตรีไทยมักนำวงเครื่องสายบรรเลงผสมกับเปียโน หรือที่เรียกกันว่า “เครื่องสายผสมเปียโน” ทั้งนี้ จะพบได้ว่ามีปรากฏเสียงโดคู่นี้เท่านั้นที่ตรงกันทั้งในดนตรีไทยและดนตรีสากล เนื่องด้วยมาตราเสียงทั้ง 7 เสียงของดนตรีไทยและดนตรีสากลไม่เท่ากันตามที่กล่าวมาข้างต้น

แม้ว่าเหตุผลเรื่องความถี่ห่างของช่วงเสียงแต่ละเสียงในดนตรีไทยและดนตรีสากลจะไม่เท่ากัน ส่งผลให้เกิดเสียงเพี้ยนหรือเกิดเสียงที่ปีนเกลียวกันเสมอเมื่อนำดนตรีไทยและดนตรีสากล

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

บรรเลงร่วมกัน การบรรเลงดนตรีไทยกับดนตรีสากลก็ยังมีหนทางนำมาบรรเลงเช่นกัน เนื่องจากพบว่ายังคงมีเสียงบางเสียงที่ตกใกล้ชิดกันมาก เช่น เสียงฟา เสียงซอล เป็นต้น อีกทั้งมีเสียงโดซึ่งเป็นเสียงต้นในการควบคุมระดับเสียงที่เท่ากัน ส่งผลให้สามารถพอที่จะนำดนตรีไทยบรรเลงร่วมกับดนตรีสากลได้บ้าง โดยนิยมใช้เพลงบางเพลงที่มีเสียงลูกตกที่ใกล้ชิดกันมาก ๆ และนิยมบรรเลงด้วยวงเครื่องสายผสมออร์แกน ซึ่งจะมีท่วงทำนองที่กลมกลืนเข้ากันน่าฟัง ทั้งนี้ ตามหลักทฤษฎีก็ไม่สนับสนุนว่าการบรรเลงลักษณะดังกล่าวจะเกิดความสนิทกลมกลืนได้ การรับฟังโดยผู้ที่มีความชำนาญเช่นกัน ด้วยเหตุที่เสียงดนตรีไทยมี 7 เสียงเท่ากัน จึงทำให้ผู้บรรเลงอาจขึ้นเพลงด้วยการเปลี่ยน Key-note ไปอย่างไรก็ได้ แต่ตามหลักทฤษฎีกล่าวไว้ว่าการขึ้นเพลงควรขึ้นให้ถูกต้องตรงกับ Key-note เนื่องจากจะทำให้เกิดผลเสียสองประการ ประการแรกคือ ส่งผลต่อการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่มีข้อจำกัดด้านวิธีการบรรเลง เช่น ปี่ ซอ ขลุ่ย เพราะจะทำให้นิ้วตายหรือบรรเลงไม่ได้อย่างต่อเนื่อง เกิดอาการติดขัดด้านการบรรเลง โดยเฉพาะปี่ในที่เปลี่ยนเสียงค่อนข้างยาก มักจะเกิดอาการนิ้วตาย ประการที่สองคือ ส่งผลต่ออารมณ์ของเพลง เนื่องจากทางทั้ง 7 ทางของดนตรีไทยมีลักษณะเฉพาะที่แสดงถึงรส อารมณ์และความหมายของเพลงด้วย ไม่ควรขึ้นเพลงตามใจชอบของผู้บรรเลง เช่น เสียงเรและเสียงที มักเป็นเสียงที่แสดงถึงความโศกเศร้า เสียงฟา มักเป็นเสียงที่ให้สำเนียงภาษาเขมร เสียงโด มักเป็นเสียงที่ให้สำเนียงไทย เป็นต้น ตัวอย่าง ปี่ใน ที่มีข้อจำกัดด้านวิธีการบรรเลง หากมีการเปลี่ยนระดับเสียงก็จะส่งผลต่อสำเนียงที่จะผิดเพี้ยนไปเช่นกัน เช่น การเป่าปี่ในเสียงซอลจะให้สำเนียง “ตือ” เสียงลา ให้สำเนียง “ตอย” เสียงทีให้สำเนียง “แต” เป็นต้น ดังนั้นหากขึ้นผิดระดับเสียง จากที่สำเนียงเป็น “ตอย” จะทำให้กลายเป็นสำเนียงอื่น ซึ่งทำให้ไม่เกิด “รส” จากการฟัง (มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2546: 43-44)

ผู้วิจัยวิเคราะห์เบื้องต้นได้ว่า ความเข้าใจเรื่องของเสียง ระบบเสียงในดนตรีไทยนั้นและโอกาสที่ใช้ในการบรรเลงเป็นปัจจัยหลักที่สำคัญต่อการปรับวงดนตรีไทย เพื่อคุณภาพเสียงที่เหมาะสม ในขณะเดียวกันพบว่า “ทำนองเพลง” เป็นปัจจัยที่สำคัญอีกประการ ซึ่งผู้ปรับวงควรมีความรู้เรื่องลักษณะทำนองในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อสามารถนำไปปรับได้อย่างเหมาะสมและเกิดความไพเราะ ตามที่ สงัด ภูเขาทอง ได้อธิบายไว้ความว่า

> *ทำนองเพลงในดนตรีไทย แบ่งออกเป็น 2 พวกคือ ทำนองเพลงในทางร้องพวกหนึ่งและทำนองเพลงในทางบรรเลงอีกพวกหนึ่ง ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้*
>
> *1. ทำนองเพลงทางร้อง ประกอบด้วยทำนองเพลงที่แท้จริงกับเนื้อร้องที่เป็นภาษาพูดหรือคำพูด โดยหลักการแล้วเนื้อร้องจะต้องผันแปรไปตามทำนองเพลง แต่ต้องคำนึงถึงเนื้อร้องที่จะต้องออกเสียงให้ถูกต้องตามหลักไวยากรณ์และความไพเราะ โดยยึดถือทำนองเพลงเป็นหลัก ทำนองเพลงทางร้องจึงต้องปรุงแต่งเสียง เพื่อให้เกิดความถูกต้องตามไวยากรณ์และความไพเราะ*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2. ทำนองเพลงทางบรรเลง โดยปกติเครื่องดนตรีไม่อาจเลียนเสียงสำเนียงร้องที่มีการเอื้อนเป็นช่วงยาว ๆ ได้ จึงต้องมีการปรุงแต่งวิธีการบรรเลงให้เหมาะกับเครื่องดนตรีนั้น ๆ ทำนองเพลงทางบรรเลงจึงประกอบด้วยหลักสำคัญ 2 อย่างคือ

2.1 ทำนองเพลงที่แท้จริง เรียกว่า "ลูกฆ้อง" หรือ "เนื้อฆ้อง" ถือเป็นเนื้อเพลงอันแท้จริงตามหลักดุริยางค์ไทย เพราะเมื่อมีผู้ประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ย่อมต้องแต่งทำนองอันเป็นเนื้อฆ้องขึ้นก่อน ตลอดทั้งในขณะที่กำลังบรรเลงดนตรีไทยผู้บรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ต้องยึดถือทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นหลักเช่นกัน

2.2 ทำนองปรุงแต่งหรือการแปลทำนอง เป็นการประดิษฐ์หรือสร้างสรรค์ทำนองเพิ่มเข้ามาในทำนองหลักหรือลูกฆ้อง เพราะการบรรเลงทำนองเดียวกันหรือแนวเดียวกัน หากบรรเลงซ้ำซากอาจทำให้เกิดความเบื่อหน่ายได้ จึงได้มีการพลิกแพลงทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยทำนองเดิมเป็นหลัก เรียกว่า การแปลทำนอง ซึ่งมักยึดเอาทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นหลักและทำให้เกิดความไพเราะเหมาะสมกับลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท แต่ยังคงยึดลูกตกของแต่ละวรรคเป็นสำคัญ

2.3 ทำนองเพลงที่เป็นทางเปลี่ยน ปกตินิยมบรรเลงท่อนละ 2 ครั้ง ซ้ำทำนอง บางเพลงผู้แต่งมีเจตนาให้เปลี่ยนทางเป็นเพลงสำเนียงภาษา เช่น เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า การแปลทำนองเป็นทางเปลี่ยนถือเอาเพลงเดิมเป็นหลักแต่มีการปรับเปลี่ยนปรุงแต่งให้พิสดารเสียใหม่ สำหรับทางเปลี่ยนนิยมปรุงแต่งในทางบรรเลง ส่วนทางขับร้องพบได้น้อย เพราะการเปลี่ยนทางขับร้องเสี่ยงต่อการทำให้เกิดเพลงใหม่ได้ง่าย (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 65-76)

จากเรื่อง การทำความเข้าใจในเรื่องลักษณะการดำเนินทำนองข้างต้น สอดคล้องตามที่บุษกร สำโรงทอง ได้อธิบายไว้โดยผู้วิจัยสรุปได้ว่า การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีประกอบด้วย 7 ประการดังนี้

ประการที่ 1 การรักษาเสียงตกของทำนองหลัก หมายถึง การประพันธ์เพลงจะต้องยึดหลักจากเสียงลูกตกเป็นสาระสำคัญ ซึ่งปรากฏในทำนองหลักอันเป็นโครงสร้างเพลง ทั้งนี้ผู้บรรเลงจะบรรเลงตามโครงสร้างซึ่งมาจากเสียงลูกตกร่วมกัน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ประการที่ 2 การดำเนินทำนองกลมกลืนกับทำนองหลัก หมายถึง การสร้างความกลมกลืนระหว่างเครื่องดนตรีร่วมกัน และการสร้างความกลมกลืนระหว่างทำนองตกแต่งและทำนองหลัก โดยให้เกิดทิศทางของเสียงในทิศทางเดียวกัน

ประการที่ 3 การดำเนินทำนองให้เกิดสัมผัส หมายถึง การเลือกใช้ทำนองที่มีความคล้องจองและสัมผัสภายในทำนองอย่างน่าฟัง เช่นเดียวกับบทร้อยกรองที่เน้นการเล่นสัมผัสและการสื่อความ

ประการที่ 4 การดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง หมายถึง การดำเนินทำนองต้องสอดคล้องกับประเภทของเพลงต่าง ๆ เช่น เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เป็นต้น เนื่องจากเพลงแต่ละประเภทมีลักษณะการดำเนินทำนองที่แตกต่างกัน

ประการที่ 5 หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ หมายถึง การเลือกใช้ท่วงทำนองที่หลากหลาย แม้ว่าทำนองหลักจะดำเนินซ้ำวนไปมามากน้อยเพียงใด ผู้ประพันธ์ต้องพยายามคิดสร้างสรรค์ทำนองใหม่ ๆ ในการบรรเลง

ประการที่ 6 การดำเนินทำนองอย่างมีท่วงที หมายถึง การดำเนินทำนองที่มีท่วงที เช่น ช่วงทำนองขึ้นต้นหรือลงจบ ไม่ใช่การดำเนินทำนองเก็บลักษณะเดียวเท่านั้น ต้องมีการตกแต่งทำนองให้น่าสนใจและเหมาะสมมากขึ้น

ประการที่ 7 การดำเนินทำนองตามกำลังของตน หมายถึง การดำเนินทำนองแต่ละเครื่องดนตรีมีลักษณะเฉพาะที่งดงามต่าง ๆ ผนวกกับภูมิปัญญาของผู้บรรเลงในการแปรทำนองหรือตกแต่งให้น่าฟังยิ่งขึ้น การเลือกใช้ทำนองที่เหมาะสมต่อตนเองจึงเป็นสาระสำคัญอีกประการเนื่องจากพละกำลังของผู้บรรเลงแต่ละคนต่างกัน ดังนั้น การเลือกใช้ท่วงทำนองที่เหมาะสมต่อพละกำลังความสามารถของตนก็ส่งผลต่อความไพเราะของบทเพลงเช่นกัน (บุษกร สำโรงทอง, 2539: 16-20)

นอกจากนี้ บุษกร สำโรงทอง ยังได้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างวิธีการบรรเลงและลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีในมิติของเสียงในรูปแบบตาราง ซึ่งเป็นปัจจัยต่อคุณภาพเสียงของการผสมวงดนตรีไทยดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เครื่องดนตรี	ลักษณะทางกายภาพ	เสียง	วิธีดำเนินทำนอง	หมายเหตุ
ระนาดเอก	ไม้เนื้อแข็ง	ช่วงเสียงกว้าง ประมาณ 3 ช่วง คู่แปด มีความกังวานน้อย	ดำเนินทำนองถี่ ๆ หรือการตีเก็บใช้การตีคู่แปดเป็นพื้น	กังวานเสียงน้อย เมื่อตีมือเดียว จึงต้องใช้วิธีการตีคู่แปด พร้อมกันสองมือ ช่วยให้เสียงดังขึ้น
ระนาดทุ้ม	ไม้เนื้อแข็ง	ระดับเสียงค่อนข้างต่ำ กังวานเสียงน้อยกว่าฆ้องวงใหญ่	ดำเนินทำนองห่างบ้างถี่บ้าง ตีคู่สี่ คู่แปด สลับมือ หยอกล้อกับจังหวะเป็นพื้น	การบรรเลงหยอกล้อกับจังหวะ ช่วยเพิ่มรสให้กับท่วงทำนองเพลง ขณะบรรเลง
ระนาดเอกเหล็ก	โลหะ	มีระดับเสียงเช่นเดียวกับระนาดเอก แต่มีความกังวานเสียงมากกว่า	ดำเนินทำนองเหมือนระนาดเอก แต่ไม่นิยมบรรเลงขึ้นต้นหรือบรรเลงเดี่ยว	เสียงกังวานมากแต่ไม่หนักแน่นเท่าระนาดเอก แต่บรรเลง เหมือนระนาดเอก ช่วยเพิ่มความกังวานให้กับทำนอง
ระนาดทุ้มเหล็ก	โลหะ	มีระดับเสียงเช่นเดียวกับระนาดทุ้มแต่มีความกังวานมากกว่า	ดำเนินทำนองห่าง ๆ คล้ายเบส ใช้การตีทั้งคู่สี่ คู่แปด และการตีสลับมือเป็นพื้น	กังวานเสียงมาก ใช้บรรเลงทำนองห่าง ๆ เพิ่มกังวานเสียงของทำนอง
ฆ้องวงใหญ่	โลหะ	เสียงต่ำอยู่ในระดับปานกลาง มีความกังวาน เสียงมาก	ดำเนินทำนองห่าง ๆ การตีคู่สี่ คู่แปด และสลับมือเป็นพื้น	มีความกังวานเสียง หากดำเนินทำนองถี่จะฟังเข้าใจยาก ต้องตีประคบมือ เพื่อห้ามความกังวานเสียง
ฆ้องวงเล็ก	โลหะ (ลูกฆ้องเล็กกว่าฆ้องวงใหญ่)	เสียงสูงแหลม ความกังวานเสียงมาก	ดำเนินทำนองถี่ คล้ายระนาดเอก ใช้การตีซอยและสะบัดเป็นพื้น	เสียงแหลมสูง หากดำเนินทำนองแบบฆ้องวงใหญ่ จะกลบเสียงฆ้องวงใหญ่

ตารางที่ 2 ความสัมพันธ์ระหว่างลักษณะทางกายภาพ เสียง และวิธีการดำเนินทำนอง

ที่มา : (บุษกร สำโรงทอง, 2539: 2-3)

จากที่กล่าวมาเรื่องเสียง ระบบเสียงและลักษณะการดำเนินทำนองเพลง ผู้วิจัยพบว่าเป็นสิ่งที่ควรตระหนักต่อการผสมวงทั้งสิ้น ผู้วิจัยมีความเห็นว่าปัจจัยที่สำคัญอีกประการ ที่ส่งเสริมให้การปรับวงเกิดผลสัมฤทธิ์ที่ดีและเกิดความไพเราะคือ “ลักษณะบรรเลงการบรรเลงที่ดีงาม” ตามคำอธิบายของสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และ มนตรี ตราโมท ความว่า

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

> *การบรรเลงเพลงให้ฟังไพเราะนั้น ต้องอาศัยเครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงเสียงให้สอดประสานกัน เรียกว่า มีความสามัคคีคือ อุดหนุนซึ่งกันและกัน ทั้งยังควรคัดเลือกนักดนตรีให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละ ประเภท เช่น ปี่ ถ้าคนเป่าดี เป่าแล้วฟังหวานหู แต่ถ้าคนเป่าไม่ดี เป่าแล้วก็จะกลายเป็นหนวกหู ถ้าจัดหาคนเป่าปี่ดีมาเป่าไม่ได้ ตัดออกเสียไม่มีปี่ก็จะดีกว่า เป็นต้น* (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2521: 248-249)

> *ผู้บรรเลงต้องจับเครื่องดนตรีและบรรเลงถูกแบบแผนทั้งหมู่และเดี่ยว รับร้องได้สนิทสนม ทำนองดำเนินเรียบร้อย ใช้หนทาง สละสลวย รักษาจังหวะและหน้าทับถูกต้องสม่ำเสมอ แนวช้าเร็วสมลักษณะของเพลง เนื้อเพลง ถูกต้องไม่ขาดเกิน มีฝีมือความสามารถในการใช้เครื่องดนตรีนั้นได้คล่องแคล่วชำนาญ* (มนตรี ตราโมท, 2540: 47-48)

เรื่องลักษณะบรรเลงการบรรเลงที่ดีงามข้างต้น สอดคล้องตามที่ บุญช่วย โสวัตร ได้กล่าวไว้ว่า หลักทางดุริยางค์ไทยได้มีการกำหนดแบบแผนด้านการบรรเลงไว้เพื่อปรับใช้สำหรับการปรับวงดนตรีไทย เป็นหลักที่ควรนำไปปฏิบัติเป็นแนวทาง ไม่ได้กำหนดไว้ตายตัวแต่อย่างใด เช่น ต้องใช้สำนวนหรือวิธีใดเป็นการเฉพาะ หลักทางดุริยางคศิลป์จึงเป็นกรอบให้ได้ใช้เป็นเครื่องมือในการบรรเลงตามกาลเทศะและความเหมาะสม เป็นข้อควรตระหนักและพึงยึดเป็นแนวทางในการปรับวงเพื่อสุนทรียรสที่เกิดขึ้นจากการบรรเลงตามแต่ละกรณี (บุญช่วย โสวัตร, 2539: 15)

นอกจากนี้ ราชบัณฑิตยสถาน หนังสือเรื่อง สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. 2545 ได้อธิบายความของคำว่า “การปรับวง” สรุปความว่า การปรับวง หมายถึง ระเบียบวิธีการปรับวงการบรรเลงดนตรีไทย ตามเป้าประสงค์ของผู้ปรับวงที่เกิดจากจินตนาการและรสนิยม ผู้ปรับวงควรพิจารณาจาก 4 ส่วน ประกอบด้วยประการแรก ควรเลือกนักดนตรีที่มีความสามารถในการบรรเลงได้อย่างเหมาะสมกับลักษณะเพลงนั้น ประการที่สอง ควรบรรเลงให้ทางเพลงนั้นไพเราะยิ่งขึ้นต่างจากที่เคยบรรเลงมา ประการที่สาม ควรเลือกเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับลักษณะเพลงนั้น ๆ และประการที่สี่ ควรพิจารณาถึงสถานที่ในการแสดง เช่น ภายในหรือภายนอกอาคาร และลักษณะของเวที (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 92)

นอกจากนี้ ราชบัณฑิตยสถาน ยังได้อธิบายเรื่องการประสานเสียง ซึ่งมีความสำคัญต่อการปรับวงดนตรีไทยเช่นกัน สรุปได้ว่า การบรรเลงดนตรีไทยปรากฏการประสานหลายลักษณะ บ้างเป็นเครื่องดนตรีกับเครื่องดนตรี บ้างเป็นการขับร้องกับการขับร้อง บ้างเป็นเครื่องดนตรีกับการขับร้องโดยเกิดขึ้นหรือที่เรียกว่าประสานเสียงกันพร้อม ๆ กันไปในเพลง ๆ เดียวกัน เสียงที่ประสานนั้น

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

อาจจะปรากฏเสียงลูกตกที่เป็นเสียงเดียวกันบ้างหรือคนละเสียงบ้าง อย่างเดียวกับการประสานเสียงแบบ “Harmony” ของตะวันตก เช่น การขับร้องเพลงช้าประสมเสียงระฆังในละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนา พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สำหรับการประสานเสียงในดนตรีไทยสามารถปฏิบัติได้จากการบรรเลงคนเดียว เครื่องดนตรีชิ้นเดียว แต่ใช้มือสองข้างบรรเลงต่างโน้ตกัน หรือผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงแต่ละเครื่องสามารถคิดสร้างสรรค์ทางเพลงเพื่อใช้บรรเลงประสานกันในวง การประสานเสียงในดนตรีไทยจึงเน้นไปในเรื่องการแปลทางของแต่ละเครื่องดนตรีที่สามารถนำมาบรรเลงร่วมกันเป็นหลักสำคัญ เรียกว่า “วิวิธศัพท์” (Heterophony) ซึ่งเป็นลักษณะการประสานเสียงในกลุ่มดนตรีอาเซียน เช่น ลาว เขมร จีน อินโดนีเซีย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 92)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี อธิบายรูปแบบของเสียงที่มีการประสานกันหรือไม่ประสาน โดยบรรเลงพร้อมกันทำให้เกิดเป็น “พื้นผิว” (Texture) ตามนัยทางดนตรี โดยลักษณะรูปแบบพื้นผิวดังกล่าวเรียกว่า “การประสานเสียง (Harmony)” สามารถแบ่งออกได้ 4 ประเภทดังนี้

1. Monophonic Texture เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่มีแนวทำนองเดียว ไม่มีเสียงประสาน ถือเป็นรูปแบบการใช้เสียงในแนวเสียงของดนตรีในยุคแรก ๆ ของดนตรีในทุกวัฒนธรรมในดนตรีไทย เพลงที่มีลักษณะแนวทำนองเดียว เช่น ทำนองการร้องร่าย การบรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นเดียว หรือการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกหลาย ๆ ราง ในเพลงเดียวกัน อาทิ เพลงอาหนู สามชั้น เป็นต้น

2. Polyphonic Texture เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่ประกอบด้วยแนวทำนองเด่น 2 แนวทำนองหรือมากกว่านั้น และแต่ละแนวทำนองมีความสำคัญเท่ากัน เป็นอิสระจากกัน แต่ทุกแนวสามารถประสานกลมกลืนไปด้วยกัน ในดนตรีไทยลักษณะแนวประสานเสียงแบบ Polyphonic Texture อาจพบได้ในการประสานเสียงของวงขับไม้คือ เสียงของคนขับลำนำประการหนึ่ง ขับประสานเสียงไปพร้อมกับเสียงคลอซอสามสายประการหนึ่งและเสียงไกวบัณเฑาะว์อีกประการหนึ่ง รวมเป็น 3 แนวก็ได้

3. Homophonic Texture เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่ประสานด้วยแนวทำนองหลักแนวเดียวโดยมีกลุ่มเสียง (Chords) ทำหน้าที่ประสานเสียง เพื่อสนับสนุนแนว ทำนองหลักให้เด่นชัดและมีความไพเราะยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะมีแนวทำนองเด่นเพียงทำนองเดียว แต่กลุ่มเสียง (Chords) ที่ทำหน้าที่สนับสนุนนั้นมีความสำคัญไม่น้อยกว่าแนวทำนองหลัก การประสานเสียงดังกล่าวนี้เป็นที่นิยมกันมากในดนตรีตะวันตกในปัจจุบันแต่ไม่นิยมใช้ในวัฒนธรรมดนตรีไทย ทั้งนี้ อาจกล่าวได้ว่า ลักษณะการบรรเลงฆ้องหุ่ย 7 ใบ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

หรือวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มเหล็กในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ มีลักษณะคล้ายกับการประสานเสียงแบบดังกล่าวนี้

4. Heterophonic Texture เป็นรูปแบบของแนวเสียงที่มีทำนองหลายทำนอง แต่ละแนวมีความสำคัญเท่ากันทุกแนว ลักษณะการผสมผสานของแนวทำนองในลักษณะนี้ พบมากในวัฒนธรรมดนตรีจีน ญี่ปุน ชวา แอฟริกา และดนตรีไทย เช่น แนวทำนองหลากหลายแนว ซึ่งอาจจะบรรเลงโดยระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขลุ่ย ต่างมีอิสระในการสร้างลีลาของทำนองตามธรรมชาติของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่อง แต่จะต้องอยู่ในกรอบของทำนองหลัก (ลูกฆ้อง) ร่วมกันดังนี้เป็นต้น (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 11-12)

จากการศึกษาเรื่องทฤษฎีการผสมวงดนตรีไทย ผู้วิจัยพบว่ารูปแบบวงดนตรีไทยโดยหลักปรากฏ 3 ประเภท การผสมวงอยู่ภายใต้ข้อกำหนดเรื่องความเหมาะสมของเสียง บ้างมีการปรับเพิ่มและลด เครื่องดนตรีเพื่อให้วงดนตรีมีลักษณะเสียงเหมาะสมตามความต้องการ ส่งผลให้มีขนาดของวงเปลี่ยนไป เช่น วงเครื่องเดี่ยว มีการปรับให้เครื่องดนตรีมีอย่างละหนึ่ง วงเครื่องคู่ มีการเพิ่มเครื่องดนตรีเป็นอย่างละสองเครื่องให้มีหน้าที่บรรเลงคู่กันครบเป็นคู่ วงเครื่องใหญ่ เพิ่มลักษณะเสียงที่มีความกังวานอย่างเพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็ก เป็นต้น ทั้งนี้ มีข้อกำหนดเรื่องความสมดุลและเหมาะสมของเสียงแต่ละวง เช่น วงมโหรี ควรใช้รำมะนาในการกำกับจังหวะ เพื่อความไพเราะและนุ่มนวลของเสียง เหมาะสมต่อการบรรเลงขับกล่อม หากเป็นวงปี่พาทย์เสภา ควรใช้กลองเสภาหรือกลองสองหน้าเพื่อบรรเลงรับร้องสำหรับการบรรเลงรับรองในวงปี่พาทย์ หรือวงปี่-พาทย์ไม้นวมและปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นวงดนตรีที่ให้เสียงที่นุ่มนวล ควรเพิ่มหรือปรับใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงนุ่มนวลและหรือกังวาน เพื่อความเหมาะสมต่อการบรรเลงและนำไปใช้ประกอบการแสดงระบำหรือละครดึกดำบรรพ์ อย่างไรก็ตาม แม้ว่าปัจจุบันเกิดการผสมวงดนตรีไทยตามหลักความคิดสร้างสรรค์ที่นอกเหนือจาก 3 ประเภท แต่ผู้ควบคุมวงดนตรีไทยยังคงยึดระเบียบวิธีการผสมวงว่าด้วยเรื่องคุณภาพเสียงและความเหมาะสมเป็นสาระสำคัญ เพราะการผสมวงที่ดีจะต้องเกิดคุณภาพเสียงที่ดี นำมาซึ่งอรรถรสจากการฟังและมีกาลเทศะตามโอกาสที่แสดง

การเข้าใจธรรมชาติหรือการเข้าใจชุดความคิด (Concept) ของประเภทวงดนตรีไทย จึงเป็นสิ่งที่ช่วยส่งเสริมให้ผู้ควบคุมวงและผู้ประพันธ์เกิดความคิดสร้างสรรค์และต่อยอดในกรอบของทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยได้อย่างเหมาะสม จากการศึกษาผู้วิจัยสรุปนิยามวงดนตรีไทยตามประเภทหลัก 3 ประเภทได้ดังนี้

1. วงเครื่องสาย หมายถึง วงดนตรีที่เกิดจากการผสมวงกันระหว่างเครื่องดีดและเครื่องสีเป็นหลัก ส่วนเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ที่ผสมในวงเครื่องสาย นิยมใช้เครื่องดนตรีที่มีระดับเสียง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

กลมกลืนและสอดคล้องกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ วงเครื่องสายมีลักษณะเสียงนุ่มนวล ผสมเสียงแหลม แต่ยังคงความนุ่มนวลด้วยเครื่องดนตรีบางชนิดในวง

2. วงปี่พาทย์ หมายถึง วงดนตรีที่เกิดจากการผสมวงกันระหว่างเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องตีเป็นหลัก วงปี่พาทย์มีลักษณะเสียงที่ดัง หนักแน่น แหลมสูงผสมนุ่มนวล แต่ยังคงความแหลมสูง หนักแน่นเป็นหลัก

3. วงมโหรี หมายถึง วงที่มีเครื่องดนตรีผสมวงครบทุกกลุ่มคือ เครื่องดีด สี ตี และเป่า ลักษณะเด่นของวงดนตรีประเภทนี้คือ ความกลมกลืนของระบบเสียงที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ถูกย่อสัดส่วน สำหรับเครื่องปี่พาทย์ที่ผสมในวงดนตรีประเภทนี้เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “เครื่องมโหรี” เช่น ระนาดมโหรี ฆ้องมโหรี การปรับลดขนาดเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเกิดขึ้นเพราะต้องการให้ระบบเสียงมีความดังที่สมดุลกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย วงมโหรีมีลักษณะเสียงที่ครบทั้ง ทุ้ม นุ่มนวล แหลมสูงผสมผสานกันอย่างกลมกลืนไม่เสียงดังจนเกินไป

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเสียงและการสื่อความเปรียบเสมือนธรรมชาติของวงดนตรี โดยนิยามความหมายจากการศึกษาเรื่องการผสมวงได้ 2 ประการ ประกอบด้วย ประการแรก ธรรมชาติของเครื่องดำเนินทำนอง หมายถึง เครื่องดนตรีที่มีเสียง สูง ต่ำ สั้น ยาว ประกอบกันเป็นทำนอง และสามารถแสดงออกซึ่งความรู้สึก อารมณ์ จิตใจ สำหรับบทบาทเครื่องดนตรีในวงดนตรีไทยมีหลากหลายลักษณะ เช่น ผู้นำวง ผู้ทำเสียงโหยหวน ผู้ดำเนินทำนองหลัก กลุ่มนำ กลุ่มตาม ผู้ดำเนินเก็บแทรกแซงทำนอง เป็นต้น ประการที่สอง ธรรมชาติของเครื่องกำกับจังหวะ หมายถึง เครื่องดนตรีที่ไม่สร้างทำนอง แต่ทำหน้าที่กำกับจังหวะในลักษณะต่าง ๆ เช่น จังหวะหนัก จังหวะเบา จังหวะช้าปานกลาง เร็ว จังหวะย่อย จังหวะใหญ่ พร้อมทั้งเป็นการตรวจสอบความสมบูรณ์ของทำนองเพลงว่าครบถ้วนหรือไม่

หากเข้าใจธรรมชาติทั้งสองก็จะสามารถบริหารจัดการวงดนตรีไทยได้ ทั้งเรื่องตำแหน่งหน้าที่เครื่องดนตรี การพิจารณาเรื่องเสียง ความไพเราะกลมกลืน ความสมดุลของเสียงที่แตกต่างกันตามเครื่องดนตรี สามารถแก้ไขปรับแต่งเสียงในกรณีเครื่องบางชนิดมีข้อกำหนดเรื่องเสียงได้ เช่น เครื่องเป่า เครื่องตี ทั้งนี้ เครื่องดนตรีในวงประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่เป็นผู้นำและผู้ตาม สามารถผสมวงได้ครบทั้ง 4 ประเภท ได้แก่ ดีด สี ตี เป่า อย่างไรก็ตาม การผสมวงดนตรีต้องคำนึงถึงลักษณะของวงดนตรีนั้น ๆ ว่ามีความต้องการให้เป็นอย่างไร และถ้าวงดนตรีชนิดใดที่มีเครื่องดนตรีหลายอย่าง ก็จะมีหน้าที่แตกต่างกันไป โดยผู้วิจัยสรุปเรื่องธรรมชาติเครื่องดนตรีไทยในรูปแบบตารางดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เครื่องนำ	เครื่องตาม	ทำนองหลัก	กำกับจังหวะ
จะเข้		ฆ้องวงใหญ่ (ปี่พาทย์และมโหรี) จะเข้ (เครื่องสายและมโหรี)	ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง กลองทุกชนิด
ซอด้วง	ซออู้		
ระนาดเอก	ระนาดทุ้ม		
ฆ้องวงเล็ก ระนาดเอกเหล็ก	ฆ้องวงใหญ่ ระนาดทุ้มเหล็ก		
ซอสามสาย	ซอสามสายหลิบ		
ปี่ / ขลุ่ยหลิบ	ขลุ่ย		

ตารางที่ 3 หน้าที่เครื่องในวงดนตรีไทย

คลอเสียงร้อง	เก็บโหยหวน	เสียงกังวาน	หยอกล้อ สนุกสนาน
ซอสามสาย ซออู้	เครื่องเป่าทุกชนิด ซอด้วง / ซอสามสาย	ระนาดเหล็ก / ฆ้องทุกชนิด เครื่องกำกับจังหวะโลหะทุกชนิด	ระนาดทุ้ม ซออู้ / ขลุ่ย

ตารางที่ 4 สีสันของเสียงและคุณสมบัติการบรรเลงของเครื่องดนตรีไทย

นอกจากนี้ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ความสมดุลว่าด้วยสีสันและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีนั้นมีความสำคัญเช่นกัน เช่น กรณีที่มีการใช้เครื่องเสียงสูงในวงก็ต้องมีเครื่องเสียงต่ำด้วย เมื่อมีเครื่องเสียงแหลมก็ต้องมีเครื่องเสียงทุ้มประกอบเช่นกัน เพื่อให้เกิดความไพเราะและความสมบูรณ์ของวง อีกทั้ง พบการใช้เสียงกังวานเข้ามาเพื่อสร้างสีสันและอรรถรสให้แก่ทำนองเพลงด้วย ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพการผสมวงอีกประการคือ ตำแหน่งการจัดเครื่องดนตรี และโอกาสที่ใช้ในการบรรเลง จากการศึกษาจึงทำให้ผู้วิจัยอธิบายเรื่องหลักการผสมวงได้ว่า หลักการผสมวงเป็นข้อควรปฏิบัติที่มีต่อการปรับวงดนตรีไทยในประเภทใดประเภทหนึ่ง เกิดจากความเข้าใจของผู้ปรับวง ผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง ข้อควรรู้ต่าง ๆ ล้วนเกี่ยวข้องกับทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย ผู้วิจัยสรุปได้ 7 ประการดังนี้

1. ลักษณะการสอดประสาน กล่าวคือต้องอาศัยความสามัคคีและเอื้อต่อการบรรเลงซึ่งกันและกัน ท่วงทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นต้องสัมพันธ์กันระหว่างทำนองหลัก ทำนองเครื่องทำนองร้อง ลีลาของจังหวะ แนวเสียงสำเนียงและธรรมชาติเสียงเครื่องดนตรี ต่างต้องเป็นไปในทิศทางเดียวกัน

2. ลักษณะการดำเนินทำนอง กล่าวคือต้องเหมาะสมและสัมพันธ์กันตลอดเพลงทั้งเรื่องทำนองร้องที่ต้องประดับประดาทำนองให้ตรงไวยากรณ์ และทำนองเพลงควร

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประกอบด้วย 2 ส่วนคือ ทำนองหลักและทำนองประจำเครื่องดนตรีหรือที่เรียกว่า “ทาง” โดยลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วย การรักษาเสียงลูกตกในทำนองหลักไว้ การดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก การดำเนินทำนองให้มีความสัมผัสกับคำร้องเพื่อการสื่อและอารมณ์เพลง การดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับประเภทของเพลง การสร้างทำนองใหม่กรณีการบรรเลงซ้ำทำนองเดิม การใช้ลีลาในการดำเนินทำนอง การขึ้นต้นและลงท้าย และการเลือกใช้ลักษณะการดำเนินทำนองให้เหมาะสมแก่กำลังตนทั้งทำนองและกำลังในการบรรเลง

3. ข้อจำกัดเรื่องเสียงเครื่องดนตรี กล่าวคือต้องสอดคล้องต่อการผสมวง เช่น เครื่องดีดผสมกับเครื่องสี เพราะมีเสียงค่อนข้างเบาด้วยกัน เครื่องตีผสมกับเครื่องเป่า เพราะมีเสียงค่อนข้างดังมากด้วยกัน หรือการลดความดังลงให้เสมอกัน หรือกรณีที่เครื่องดนตรีทำเสียงสูงต่ำไม่ได้ก็ใช้เครื่องกำกับจังหวะแทน ซึ่งต้องเกิดความสัมพันธ์ระหว่างเครื่องดนตรี เสียงและวิธีบรรเลง โดยจะสอดคล้องกับเรื่องความเหมาะสมของบทบาทหน้าที่เครื่องดนตรีภายในวง

4. กาลเทศะในการบรรเลง กล่าวคือต้องมีความเข้าใจเรื่องโอกาสที่ใช้ในการแสดง เช่น งานพิธีการ งานพิธีกรรม งานที่เกี่ยวกับความเชื่อ งานประกอบการแสดง งานที่บรรเลงเพื่อการฟัง หรืองานที่มีข้อจำกัดเรื่องขนบประเพณีและวัฒนธรรม เป็นต้น รวมถึงด้านกายภาพของสถานที่ เช่น กรณีสถานที่ในชุมชน สถานที่โล่งแจ้ง สถานที่เป็นห้องประชุมเล็ก ห้องประชุมใหญ่ หรือสถานที่ที่มีเสียงรบกวน สถานที่ดังกล่าวต่างเป็นปัจจัยที่ผู้ปรับวงควรทราบและปรับใช้กับวงดนตรีเพื่อให้เกิดความไพเราะและถูกกาลเทศะ

5. คุณสมบัติผู้ควบคุมวง กล่าวคือต้องอาศัยทักษะทั้ง 4 ประการคือ ทักษะการประพันธ์ ทักษะการบรรเลง ทักษะการฟังดนตรี และทักษะการคิดสร้างสรรค์ในฐานะผู้ควบคุมวง หากเป็นผู้ควบคุมวงแต่ไม่มีความเข้าใจทักษะอย่างใดอย่างหนึ่งหรือทั้งหมด ก็ส่งผลต่อผลสัมฤทธิ์ทางการแสดงดนตรี ไม่บรรลุวัตถุประสงค์การแสดงดนตรี เพราะผู้ฟังจะไม่สามารถทำความเข้าใจถึงอารมณ์และความหมายผ่านทำนอง เสียง จังหวะ ลีลาต่างที่เกิดขึ้นจากการบรรเลงดนตรีได้ ดังนั้นการปรับวงที่ดีควรมีความเข้าใจครบทั้ง 4 บทบาทคือ ผู้ประพันธ์ ผู้แสดงดนตรี ผู้ควบคุมวงและผู้ฟังบนฐานของทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยและความคิดสร้างสรรค์

6. คุณสมบัตินักดนตรี กล่าวคือต้องเหมาะสมกับเครื่องดนตรีและความเหมาะสมต่อการบรรเลง มีความเข้าใจระเบียบการบรรเลงแบบเดี่ยวและหมู่ มีความเข้าใจจังหวะและหน้าทับ และมีความชำนาญในเครื่องดนตรีชิ้นนั้น

7. คุณสมบัติผู้ประพันธ์ กล่าวคือต้องมีความรู้ตามที่ได้กล่าวไว้ทั้ง 6 ประการข้างต้น หรือมีความเข้าใจเรื่ององค์ประกอบดนตรีและทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์เพลงไทยได้อย่างเหมาะสมและเกิดความไพเราะ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2.2 บริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงโคราช

2.2.1 สังคมและวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา

ผู้วิจัยทำการศึกษารายละเอียดที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ สังคม วัฒนธรรมและภูมิปัญญาจังหวัดนครราชสีมา โดยสาระสำคัญประกอบด้วยชื่อจังหวัด สภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรม กลุ่มชาติพันธุ์และสำเนียงภาษาดังนี้

2.2.1.1 ชื่อจังหวัดนครราชสีมา

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร หนังสือเรื่องปกิณกะศิลปวัฒนธรรม เล่มที่ 21 จังหวัดนครราชสีมา ได้อธิบายที่มาและความหมายของชื่อบ้านนามเมืองในจังหวัดนครราชสีมา ผู้วิจัยสรุปได้ว่าชื่อจังหวัด “นครราชสีมา” มีความสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ ความเป็นมา และโลกทัศน์ในท้องถิ่น สะท้อนให้เห็นการคลี่คลายขยายตัวและการเคลื่อนที่ของผู้คน ชุมชนและบ้านเมือง บางชื่อเมืองเป็นชื่อเก่าแก่สืบทอดกันมายาวนานนับร้อยนับพันปีจนกระทั่งบางครั้งไม่สามารถระบุถึงที่มาและความหมายที่แท้จริงในปัจจุบันได้อย่างถูกต้องและแน่ชัด ตามคำอธิบายโดย สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร ความว่า

> *“นครราชสีมา” เป็นชื่อจังหวัดหนึ่งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือในปัจจุบัน ปรากฏชื่อในกฎมณเฑียรบาล และพระไอยการตำแหน่งนาทหารหัวเมืองในกฎหมายตราสามดวง ซึ่งสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 1991 – 2031) โปรดให้ตั้งขึ้น ในกฎมณเฑียรบาลระบุว่า “เมืองนครราชสีมา” เป็น 1 ใน 8 เมืองพญามหานครที่ถือน้ำพระพัท ได้แก่ “เมืองพิษณุโลก เมืองสัชนาลัย เมืองสุโขทัย เมืองกำแพงเพชร เมืองนครศรีธรรมราช เมืองนครราชสีมา เมืองตะนาวศรี เมืองทวาย” ส่วนนาทหารหัวเมือง ในกฎหมายตราสามดวงกล่าวว่า “ออกญากำแหงสงคราม รามภักดีพิรียภาหะ เมืองนครราชศรีมา เมืองโท นา 10000 ขึ้นประแดงจุลาเทพซ้าย...* (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 78)

> *ชื่อเมืองนครราชสีมาในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาสะกดแตกต่างกันออกไป เช่น ในพระราชพงศาวดารกรุงสยามจากต้นฉบับของบริติชมิวเซียม กรุงลอนดอน สะกดแตกต่างกัน ดังนี้ “เมืองณครราชศรีมา” “เมืองนครราชศรีมา” “เมืองณะครราชศรีมา” “เมืองนครราชษรีมา” และ “เมืองณครราชเสมา” และในบางครั้งก็เรียกแต่เพียง “เมืองณครราชศรี” และยังเรียกว่า “เมืองณครราชธานี” อีกด้วย* (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 79)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

โคลงดั้นเรื่องปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน ซึ่งสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงพระนิพนธ์กล่าวไว้ว่า ที่คอสองเฉลียงพระระเบียงล้อมพระอุโบสถทั้ง 4 ทิศ เขียนภาพหัวเมืองขึ้น กรุงเทพมหานคร 374 หัวเมือง มีศิลาจารึกบอกเรื่องติดไว้ข้างใต้ แต่ในปัจจุบัน ภาพเขียนเหล่านั้นลบหมดแล้ว ยังเหลือแต่จารึกอยู่เพียง 77 แผ่น ทำเนียบหัวเมือง 194 หัวเมือง ซึ่งด้านทิศตะวันออกกล่าวถึง "เมืองพิมายขึ้นนครราชเสมา อยู่ตะวันออกลำพิมูล" "เมืองรัตนบุรี อยู่หนตะวันออก นครราชขึ้นนครราชสีมา 1" "เมืองประโคนไชย ขึ้นเมืองนครราชเสมาอยู่หนตะวันออก" "เมืองนางรอง ขึ้นนครราชเสมาอยู่หนตะวันออก" "เมืองปักธงไชย อยู่หนใต้นครราชเสมา ขึ้นนครราชเสมา 1" "เมืองพุทไธสงฆ์ ขึ้นนครราชเสมา อยู่หนเหนือนครราชเสมา 1" "เมืองจตุรัศ อยู่ใต้ลำปะซี ขึ้นนครราชเสมา" "เมืองไชยภูมิ ขึ้นนครราชเสมา 1" และ "เมืองบุรีรำ หนตะวันนครราชเสมา ขึ้นนครราชเสมา 1" (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 79-80)

คำว่า "สีมา" และ "เสมา" หมายความว่า เขต แดน ชื่อเมือง "นครราชสีมา" หรือ "นครราชเสมา" จึงมีความหมายว่า

เมืองที่เป็นเขต หรือ แดนของพระราชา อาจหมายความว่า เมืองแห่งนี้เมื่อครั้งแรกสร้างเป็นเมืองชายพระราชอาณาเขตของพระราชอาณาจักรอยุธยา ดังเห็นได้ เมืองพระยามหานครทั้ง 8 เมือง ที่ต้องถือน้ำพระพัทเป็นหัวเมืองสำคัญล้วนตั้งอยู่ชายพระอาณาเขต กรุงศรีอยุธยา" ได้แก่ เมืองพิษณุโลก ตั้งอยู่บริเวณลุ่มแม่น้ำน่าน เมืองศรีสัชนาลัย เมืองสุโขทัย ตั้งอยู่บริเวณลุ่มน้ำยม เมืองกำแพงเพชร ตั้งอยู่บริเวณลุ่มแม่น้ำปิง เมืองนครศรีธรรมราช ตั้งทางใต้ เมืองนครราชสีมา ตั้งอยู่ทางตะวันออก เมืองตะนาวศรี และเมืองทวาย ตั้งอยู่ทางด้านตะวันตก (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 80)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพมีพระวินิจฉัยชื่อเมืองนครราชสีมา ไว้ในหนังสือนิทานโบราณคดี ความว่า

ในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมานั้นมีเมืองโบราณ 2 เมืองคือ เมืองเดิม ตั้งอยู่ทางฝั่งซ้ายของลำตะคอง ชื่อว่า "เมืองเสมา" ต่อมาได้ถูกทิ้งร้างไป และได้สร้างเมืองแห่งใหม่ ขึ้นในบริเวณทางฝั่งขวาของลำตะคอง ชื่อว่า "เมืองโคราฆปุระ" ซึ่งนำชื่อเมืองในประเทศอินเดีย มาเป็นชื่อเมืองแห่งใหม่ที่ตั้งขึ้น ภายหลังเรียก

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เพี้ยนเป็น “เมืองโคราช” (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 80-81)

สมัยอยุธยาแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้มีการสร้างเมืองนครราชสีมาในปัจจุบันขึ้น เรียกเมืองโคราฆปุระว่า “เมืองเก่า” ส่วนเมืองที่สร้างขึ้นใหม่นี้ดัดแปลงชื่อจากเดิม “เมืองโคราฆปุระ” กับ “เมืองเสมา” เป็นชื่อเมืองใหม่ว่า “เมืองนครราชสีมา” ซึ่งปัจจุบันไม่พบร่องรอย “เมืองโฆราฆปุระ” โดยจากภาพถ่ายทางอากาศและการสำรวจทางโบราณคดี พบเพียงโบราณสถานขอม เช่น ปราสาทเมืองแขก ปราสาทโนนกู่ ปราสาทบ้านเมืองเก่า ปราสาทบ้านปราสาท เป็นต้น โดยภายหลังแม้ว่าเมืองนี้จะไม่ได้เป็นเมืองชายพระราชอาณาเขต แต่ก็ยังคงชื่อไว้ว่า “นครราชเสมา” หรือ “นครราชสีมา” สืบเนื่องมาจนปัจจุบัน (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 80-81)

> *สาเหตุที่เมืองแห่งนี้ได้ชื่อว่า* “เมืองนครราชสีมา” *เพราะมีผู้ได้คอนหนังราชสีห์มาที่เมืองแห่งนี้ จึงเรียกว่า “เมืองคอนหนังราชสีห์มา” และต่อมากร่อนเสียงเป็น “เมืองนครราชสีมา” ดังปรากฏใน “ตำนานเมืองเวียงจันทน์และเมืองนครราชสีมา” “ว่าพระราชาพระองค์หนึ่งจะขึ้นครองเมือง จึงได้มีรับสั่งให้นายจันทน์ไปหาหนังราชสีห์ตายมาให้ผืนหนึ่ง ฤาษีพญาหนุมานให้บริวารช่วยหาหนังราชสีห์ตายและเมื่อได้หนังราชสีห์ได้แล้ว พญาหนุมานเอาหนังราชสีห์พันรอบตัวนายจันทน์ แล้วจึงเหวี่ยงตัวนายจันทน์ไปตกที่เมืองหนึ่ง มีชื่อภายหลังว่า “เหวียงจันทน์” ต่อมาเพี้ยนเป็นเวียงจันทน์ มาจนถึงทุกวันนี้*
>
> *นายจันทน์ออกเดินทางกลับบ้านเรือนตน แต่หนังราชสีห์หนักจึงเอาไม้คอนราชสีห์มาทางมาถึงเมืองขณะกำลังจะฝังเสาหลักเมือง ซึ่งห้ามไม่ให้คนชื่อจันทน์ อยู่ มั่น คง ขานเวลาเรียกชื่อ นายจันทน์เดินทางมาถึงตอนกำลังขานชื่อนายจันทน์ ๆ ขานรับ จึงถูกจับฝังทั้งเป็นลงไปพร้อมกับหลักเมือง เมืองนี้จึงได้ชื่อว่า “เมืองคอนหนังราชสีห์” และเรียกเพี้ยนว่า “เมืองนครราชสีมา” จนทุกวันนี้*
> (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 81-82)

นอกจากนี้ สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร ได้กล่าวถึง ที่มาและความหมายของโคราช สรุปความว่า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวถึงชื่อ “เมืองนครราชสีมา” และ “เมืองโคราช” ไว้ในหนังสือนิทานโบราณคดี ความว่า *“เมืองนครราชสีมา มีชื่อเป็น 2 ชื่อ แต่ก่อนมาคนทั้งหลายเรียกว่า “เมืองโคราช” ทั่วไปเรียกว่า “เมือง*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

นครราชสีมา" แต่ในทางราชการถึงเดี๋ยวนี้ ราษฎรก็ยังเรียกกันว่า "เมืองโคราช" เป็นพื้น..." (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 82)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เป็นท่านแรกที่อธิบายที่มาของชื่อ "เมืองนครราชสีมา" และ "เมืองโคราช" โดยต่อมามีนักวิชาการและผู้รู้ท้องถิ่นได้อธิบายชื่อเมืองโดยมีนัยที่แตกต่างกันออกไปดังนี้

พันโทเนตร อุตมัง ผู้รู้ท้องถิ่นชาวนครราชสีมา อธิบายว่า

สันนิษฐานว่า เมืองโคราชเป็นเมืองที่กษัตริย์เขมรให้สร้างขึ้นใกล้ๆ กับเมืองเสมา เพื่อควบคุมดูแลเมืองเสมาอย่างใกล้ชิด ขุนนางเขมร อ้างพระอาชญา เจ้าเมืองเขมร เรียกเกณฑ์ชาวพื้นเมืองไปสร้างเมืองใหม่ ชาวพื้นเมืองเกรงกลัวพระอาญามาก ชื่อเมืองโคราชเป็นชื่อที่มาจากภาษาเขมรว่า "นครอาชญา" ซึ่งออกเสียงว่า "นะคอระ อาชญา" เรียกสั้นลงว่า "นะคอระอาช" และเหลือเพียง "นคอราช" แต่ชาวพื้นเมืองเรียกว่า เมืองโคราช มาจนทุกวันนี้ (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 82)

นายพิเศษ เจียจันทร์พงษ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านโบราณคดี กรมศิลปากร อธิบายว่า

เมืองที่ชื่อนำหน้าว่า "นคร" มีหลายเมือง และมักนิยมเรียกกันสั้นๆ ว่า "เมืองคอน" ได้แก่ ภาคใต้มีเมือง "นครศรีธรรมราช" เรียกสั้นๆ ว่า "เมืองคอน" ภาคเหนือมีเมือง "นครลำปาง" เรียกสั้นๆ ว่า "เมืองคอน" ภาคอีสานมีเมือง "นครพนม" และ "นครราชสีมา" จึงเรียกเมืองนครราชสีมาว่า เมือง "คอนราช" เพื่อไม่ให้ซ้ำกับเมืองนครพนม ดังปรากฏหลักฐานในตำนานอุรังคธาตุ ฉบับกรมศิลปากร เรียกเมืองนครราชสีมาว่า เมือง "คอนราช" (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 82-83)

ผู้วิจัยสรุปเบื้องต้นได้ว่า การกลายเสียงของคำในภาษาเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งที่เคลื่อนที่ได้ ไม่ตายตัว มีการเปลี่ยนแปลงไปตามวาระโอกาสหรือกาลเทศะ เช่น คำในจารึก หรือ คำในภาษาถิ่นและภาษาอื่นในตระกูลเดียวกัน สังเกตจากคำเดียวกันแต่มีเสียงแตกต่างกัน รวมทั้งภาษาถิ่นไทยต่าง ๆ ออกเสียงแตกต่างกันไป ดังตัวอย่าง ความว่า

เสียงสระ "ออ" ในภาษาไทยกลาง หรือที่เรียกในปัจจุบันว่า ภาษาไทยมาตรฐาน กลุ่มคนไทยภาคเหนือแถบจังหวัดอุตรดิตถ์ และ สุโขทัย ออกเสียงเป็นสระ "โอ" เช่นคำว่า " นีออน" ออกเสียงเป็น "นีโอน" หรือคำว่า "น้ำโขง" ใน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

> *ภาษาไทยบางถิ่นออกเสียงว่า “น้ำของ” การออกเสียงในลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏร่องรอย ในศิลาจารึกหลักที่ 1 จารึกพ่อขุนรามคำแหงมหาราช เรียกทิศ “ตะวันออก” ว่า ทิศ “ตะวันโอก” ดังนั้น คำว่า เมือง “นคอนราช” ออกเสียงเป็น “นโคนราช” และออกเสียงกร่อน (phonetic decay) เป็น “โคนราช” และ “โคราช” ในที่สุด* (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 83)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จากข้างต้น เรื่องการกลายเสียงของคำในภาษาโคราช พบว่ามีความสอดคล้องกับการอธิบายของ สุจิตต์ วงษ์เทศ หนังสือเรื่องโคราชของเรา สรุปความได้ว่า ชื่อเมือง “นครราชสีมา” ไม่พบหลักฐานปรากฏแน่ชัด หากแต่เป็นข้อสันนิษฐานว่าน่าจะราว พ.ศ. 2000 เมื่อครั้งปรากฏในตรากฎมณเฑียรบาลครั้งแรก ชื่อเมืองนครราชสีมาเป็น 1 ใน 8 เมืองพระยามหานครที่ต้องถือน้ำพระพัทโดยเจ้าเมืองนครราชสีมา มีศักดินา 10000 มีในพระไอยการตำแหน่งนาทหารหัวเมืองว่า “ออกญากำแหงสงครามรามภักดี พิรียภาหะ” (กฎมณเฑียรบาล ตราขึ้นครั้งแรกในแผ่นดินสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 1991-2031) (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2558: 176) โดยคำว่า “นครราช-สีมา” หมายถึง เมืองอันเป็นพระราชอาณาเขต (ของกรุงศรีอยุธยา) คำว่า “นครราชสีมา” เป็นคำในภาษาบาลี-สันสกฤต คำว่า “นคร” แปลว่า เมือง คำว่า “ราช” แปลว่า พระราชา และคำว่า “สีมา” แปลว่า เขต หรือ แดน ภาษาพูดชาวบ้านนิยมเรียกเมืองนครราชสีมาว่า “คราช” (อ่าน คอนราด) จากนั้นเพี้ยนเป็น “โคราช”สรุปได้ว่า “โคราช” (อ่านว่า โค-ราด) ซึ่งเพี้ยนมาจากการกร่อนเสียงหรือคำกร่อนว่า “คราช” (อ่านว่า คอนราด) จากชื่อขานเต็มว่า “นครราชสีมา” (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2558: 176)

สุจิตต์ วงษ์เทศ ยังได้กล่าวถึง “เมืองโคราช” กับ “เมืองเสมา” ว่าเชื่อกันว่า “เมืองนครราชสีมา” ย้ายมาจาก “โคราชเก่า” กับ “เมืองเสมา” โดยทั้งสองแห่งอยู่บริเวณลุ่มน้ำลำตะคอง อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา ที่มาของชื่อมาจากการนำชื่อ “โคราช” เข้ารวมกับชื่อ “เสมา” เกิดเป็นคำว่า “โคราชเสมา” แล้วกลายเป็น “นครราชสีมา” บริเวณเมืองโคราชเก่า ไม่เคยพบหลักฐานประวัติศาสตร์ โบราณคดีว่าเป็นเมืองเก่าแต่อย่างใด พบเพียงว่าเป็นดินแดนส่วนหนึ่งของเมืองเสมา “เมืองเสมา” เป็นคำภาษาพูดของชาวบ้านในราวยุค รัชกาลที่ 4 - 5 ซึ่งเรียกเมืองโบราณที่ลุ่มน้ำลำตะคอง เมืองที่มีเสมาสลักจากหินปูนถูกทิ้งไว้ เมืองดั้งเดิมพบว่ามีพัฒนาการมาราวหลัง พ.ศ. 1000 โดยภายหลัง พ.ศ. 1400 คาดว่าปรากฏชื่อตามที่พบในจารึกว่า “เมืองศรีจนาศะ” ไม่ใช่ “เสมา” (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2558: 178)

จากการศึกษาเรื่องชื่อจังหวัดนครราชสีมา ผู้วิจัยสรุปได้ว่าชื่อจังหวัดเริ่มปรากฏสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ เดิมเมืองนครราชสีมาเรียกตามชื่อเมืองโบราณ 2 เมืองคือ “เมือง

เสมา” และ “เมืองโคราฆปุระ” ภายหลังเพี้ยนเสียงเป็น “เมืองโคราช” ต่อมาใช้ชื่อว่า “เมืองนครราชสีมาตามลำดับ

2.2.1.2 สภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรม

มหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล หนังสือจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสครบรอบ 30 ปี แห่งการสถาปนามหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล จังหวัดนครราชสีมา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ฉบับพิมพ์เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธี มหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ ในวันที่ 5 ธันวาคม 2554 อธิบายสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมาความว่า

> *นครราชสีมาหรือโคราชเป็นจังหวัดใหญ่ที่มีพื้นที่กว้างใหญ่ไพศาลในภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่าง มีประวัติความเป็นมายาวนาน ตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ซึ่งค้นพบ หลักฐานทางโบราณคดีหลายแห่ง เช่นที่บ้านธารปราสาท อำเภอโนนสูง ถัดมาในสมัยลพบุรี ที่เกี่ยวเนื่องกับขอมก็มีปราสาทหินน้อยใหญ่ บ่งบอกถึงความเจริญในครั้งนั้นที่ยิ่งใหญ่คือ ปราสาทหินพิมาย ซึ่งมีทั้งโบราณสถานและชุมชนขนาดใหญ่ที่อยู่อาศัยต่อเนื่องกันตลอดมาสมัยทวาร-วดีและอู่ทองก็มีหลักฐานปรากฏตามวัดวาอารามมากมาย ในสมัยกรุงศรีอยุธยาก็ได้รับการสถาปนาเป็นเมืองหน้าด่านและมีการสร้างเมืองนครราชสีมาขึ้น ดังปรากฏอยู่ในปัจจุบัน*
>
> *นครราชสีมาหรือโคราชจึงเป็นเมืองใหญ่ที่รวมเอาผู้คนและวัฒนธรรมหลากหลายเข้าไว้ด้วยกัน โคราชจึงมีวัฒนธรรมและประเพณีหลายอย่างเป็นของตนเอง ตั้งแต่การละเล่นต่าง ๆ เช่น “ดนตรี การฟ้อนรำ รำโทน” ที่นำมาเผยแพร่เมื่อครั้งสงครามโลกครั้งที่ 2 ก็เป็นการฟ้อนรำที่มีอยู่ ในโคราชมาก่อน การเล่นเพลงโคราช ตลอดจนภาษาโคราชที่แตกต่างจากภาษาในภาคตะวันออกเฉียงเหนืออย่างชัดเจน...*(มหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล, 2557: 5)

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ กล่าวว่า จังหวัดนครราชสีมา มีชื่อเรียกอีกชื่อว่า “โคราช” มีพื้นที่ขนาดใหญ่มากที่สุดในประเทศรองจากกรุงเทพมหานคร เป็นพื้นที่ประตูสู่ภาคอีสานและอินโดจีน มีความสำคัญด้านประวัติศาสตร์ การเมืองการปกครอง ด้านทหาร การคมนาคมและด้านเศรษฐกิจ เป็นเมืองแห่งวิถีชาวพุทธ จึงทำให้มีเกจิอาจารย์ที่มีชื่อเสียงโด่งดังอยู่มากมาย มีสถานที่ที่เป็นสัญลักษณ์ประจำจังหวัดคือ อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี หรือย่าโม บุคคลตัวอย่างที่เป็นที่ยอมรับและศรัทธาของชาวจังหวัดนครราชสีมา คำขวัญ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประจำจังหวัดคือ นกเขาคารม อ้อยคันร่ม ส้มขี้ม้า ผ้าหางกระรอก แต่ปัจจุบันเปลี่ยนคำขวัญใหม่เป็น เมืองหญิงกล้า ผ้าไหมดี หมี่โคราช ปราสาทหิน ดินด่านเกวียน (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 1)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวว่า หลักฐานทางโบราณคดีระบุให้เห็นว่ามีชุมชนโบราณที่เป็นร่องรอยทางประวัติศาสตร์ของมนุษย์ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ ตั้งแต่ยุคหินใหม่ต่อเนื่องมาจนถึงยุคโลหะ ปรากฏหลักฐานเขตอำเภอเมืองพิมาย ชุมพวง โนนสูง โนนไทย สีคิ้ว เป็นต้น พบว่ามีความรุ่งเรืองตั้งแต่สมัยทวารวดี ศูนย์กลางอยู่ที่เมืองเสมา และสมัยขอมพระนคร ศูนย์กลางอยู่ที่อำเภอเมืองพิมาย ต่อมาในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (สมัยกรุงศรีอยุธยา) ทรงโปรดให้สร้างเมืองนครราชสีมา (พื้นที่อำเภอเมืองในปัจจุบัน) พื้นที่ขนาดความกว้าง 1,000 เมตร ความยาว 1,700 เมตร มีกำแพงเมือง ป้อมค่าย หอรบ รายล้อม พระราชทานนามว่า “เมืองนครราชสีมา” พร้อมส่งขุนนาง พระยายมราช (สังข์) มาปกครองเป็นพระยามหานคร พร้อมอพยพเหล่าขุนนางทหารและครอบครัวจากกรุงศรีพระนครศรีอยุธยาอีกเป็นจำนวนมาก เพื่อเป็นข้าราชการประจำเมืองนครราชสีมาและดูแลเมืองบริวาร ชาวอยุธยาอพยพพม่าอีกครั้งหลังเสียกรุงศรีอยุธยา ครั้งที่ 2 ปีพ.ศ. 2310 ทั้งนี้ แม้ล่วงเข้าสู่ช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ ก็ได้มีการส่งขุนนางจากกรุงเทพมหานครมาปกครองเมืองนครราชสีมาและเมืองบริวาร ส่งผลให้เกิดการกลมกลืนทางวัฒนธรรม ชาติพันธุ์ ภาษา เกิดเป็น “ชาวไทยโคราช” (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 10)

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ อธิบายเรื่อง ภูมิศาสตร์ทรัพยากรทางธรรมชาติและการคมนาคม ผู้วิจัยสรุปความได้ว่า จังหวัดนครราชสีมาถือว่ามีตำแหน่งที่ตั้งที่นับว่าเป็นศูนย์กลาง จุดเชื่อมต่อประตูสู่อีสานและอินโดจีน กล่าวคือ เป็นจังหวัดที่ตั้งอยู่ในเขตพื้นที่ราบค่อนข้างสูงทางตอนใต้ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีชื่อเฉพาะพื้นที่ตั้งบริเวณนี้ว่า “แอ่งโคราช” แอ่งที่มีขนาดใหญ่กว่าแอ่งสกลนคร (ที่ราบตอนเหนือ) จังหวัดนครราชสีมาอยู่ห่างจากกรุงเทพมหานครเพียง 256 กิโลเมตร ติดต่อกับเขตพื้นที่วัฒนธรรมลาวและเขมร โดยทิศเหนือติดต่อกับจังหวัดชัยภูมิและขอนแก่น ทิศตะวันออกติดต่อกับจังหวัดบุรีรัมย์ ทิศใต้ติดต่อกับจังหวัดนครนายก ปราจีนบุรีและสระแก้ว ทิศตะวันตกติดต่อกับจังหวัดลพบุรีและสระแก้ว ด้านทรัพยากรและสิ่งแวดล้อมถือเป็นพื้นที่ขนาดใหญ่ที่สุดในประเทศไทย ซึ่งส่งผลให้ได้เปรียบด้านทรัพยากรธรรมชาติ สามารถนำไปใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อประชากรและพัฒนาเศรษฐกิจของจังหวัด ทรัพยากรประจำจังหวัดที่สำคัญ ได้แก่ ป่าไม้เต็งรัง ป่าแดง ป่าแพะ ป่าเบญจพรรณ ป่าดงดิบแล้ง ป่าดงดิบชื้น ป่าหญ้าปลูกหรือสวนป่า ด้านการคมนาคมในอดีตนิยมใช้เกวียน สัตว์พาหนะ และการเดินทางระหว่างภาคกลางสู่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือจึงค่อนข้างลำบาก เส้นทางมีความทุรกันดาร ต้องเผชิญกับไข้ป่า (มาลาเรีย) เนื่องจากมีเทือกเขาดงพญาเย็นกั้นระหว่างภูมิภาคทั้งสองไว้ ซึ่งในอดีตเรียกว่า ดงพญาไฟ (พญาไฟ)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ต่อมาในสมัยสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระบรมราโชบายในการสร้างทางรถไฟภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เพื่อวางรากฐานในการพัฒนาประเทศและกระจายความเจริญรุ่งเรืองสู่พื้นที่นี้ อีกทั้งเป็นการป้องกันการแผ่ขยายอิทธิพลของฝรั่งเศส ซึ่งมีอาณานิคมเป็นพรมแดนที่ติดต่อกับภาคตะวันออกเฉียงเหนือคือ ลาวและกัมพูชา และฝรั่งเศสมีนโยบายที่จะสร้างทางรถไฟจากพระตะบองสู่ชายแดนไทยที่ช่องเสม็ด เพื่อลำเลียงสินค้าไปยังเมืองอาณานิคมและต้องการผูกขาดกับภูมิภาคนี้ โดยจะสามารถอ้างกรรมสิทธิ์ยึดครองภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทยได้อย่างชอบธรรม เพราะภูมิภาคของไทยดังกล่าวมีความสัมพันธ์ด้านวัฒนธรรมและเศรษฐกิจกับประเทศลาวและกัมพูชา พระองค์จึงมีพระราชดำริให้สร้างทางรถไฟสายกรุงเทพมหานครนครราชสีมาโดยเร็ว ภายหลังในปี พ.ศ. 2434 จังหวัดนครราชสีมาจึงได้เริ่มสร้างทางรถไฟสายแรกของประเทศไทยที่เดินทางจากกรุงเทพมหานครสู่นครราชสีมา โดยแล้วเสร็จและเริ่มใช้เมื่อปี พ.ศ. 2443 โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จมาเปิดทางรถไฟ เมื่อวันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ. 2443 ทั้งนี้ รถไฟสายดังกล่าวสามารถใช้เดินทางถึงพระนครศรีอยุธยาได้ในปี พ.ศ. 2439 และถึงสระบุรี ปี พ.ศ. 2440 ตามลำดับ สืบเนื่องจากการคมนาคมทางรถไฟที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ส่งผลให้นครราชสีมาเจริญเติบโตอย่างรวดเร็วมาจนกระทั่งทุกวันนี้ โดยปัจจุบันการเส้นทางคมนาคมที่เป็นจุดเชื่อมต่อไปยังเขตพื้นที่ต่าง ๆ มากมายหลายสายไม่ว่าจะเป็นการคมนาคมทางรถยนต์ ทางรถไฟ ทางเครื่องบิน และทางน้ำ (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 1-33)

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร อธิบายเรื่องวิถีวัฒนธรรมของชาวนครราชสีมา สรุปความว่า ชาวโคราชมีวิถีทางวัฒนธรรมสอดคล้องกับสภาพภูมิประเทศ เนื่องด้วยจังหวัดนครราชสีมามีลักษณะพื้นที่เป็นที่ราบ ส่วนใหญ่เป็นส่วนหนึ่งของ “ที่ราบโคราช” ชาวโคราชจึงนิยมประกอบอาชีพทำนาและเพาะปลูก พืชที่ปลูก ได้แก่ พืชไร่ชนิดข้าวโพด มันสำปะหลัง อ้อย แตงโม นอกจากนี้ มีการปลูกไม้ผลและพืชผักต่าง ๆโดยอาชีพหลักจึงเกี่ยวข้องกับเกษตรกรรม และมีการประกอบอาชีพอื่น ๆ เป็นอาชีพเสริม เช่น การทอผ้าไหม การตีเหล็ก การทำเครื่องปั้นดินเผา (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 109) มีอาหารการกินมีความหลากหลายเป็นผลมาจากผลผลิตทางการเกษตรและนำผลผลิตไปแปรรูป เช่น ปลาร้า แหนม หมูยอ การทำเส้นหมี่โคราช การทำขนมจีน ที่เกิด มาแปรรูป นอกจากนี้พบว่า ชาวโคราชนับถือศาสนาพุทธและมีความเคารพนับถือ “ท้าวสุรนารี” หรือ “คุณย่าโม” ซึ่งเป็นศูนย์รวมจิตใจของผู้ที่มาเยือนและชาวจังหวัดนครราชสีมา ดังคำขวัญของจังหวัดนครราชสีมา “เมืองหญิงกล้า ผ้าไหมดี หมี่โคราช ปราสาทหิน ดินด่านเกวียน” (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 110) สังคมจังหวัดนครราชสีมามีวัฒนธรรมที่หลากหลาย เป็นจังหวัดทางผ่านไปสู่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือและติดภาคกลาง วัฒนธรรมจึงเป็นแบบผสมผสาน เป็นสังคมที่ผู้คนดำรงชีวิตอย่างเรียบง่าย ไม่มีรั้วบ้านถาวร มักนิยมปลูกต้นกระถินหรือไผ่ หรือพืชกินได้อื่น ๆ เป็นแนวรั้ว บริเวณบ้านที่ว่าง เรียกว่า “เดิ่นบ้าน” ใช้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เป็นที่จัดกิจกรรมต่าง ๆ ได้แก่ เทศกาลสงกรานต์ ซึ่งนิยมการละเล่นสะบ้า ทั้งนี้ ชาวโคราชยังยึดมั่นในการทำนุบำรุงศาสนา เช่น ชาวพุทธจะตักบาตรในตอนเช้า แต่ในปัจจุบันสภาพสังคมนครราชสีมาได้เปลี่ยนแปลงไป โดย สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร ได้อธิบายไว้ความว่า

> *ชุมชนที่อาศัยอยู่บริเวณถนนสุรนารี ที่สมัยก่อนเป็นเขตนอกเมือง สภาพถนนเป็นทางเกวียน เมื่อราวสมัยรัชกาลที่ 7 - 8 ถนนสายนี้ยังไม่มีตึกแถวเป็นสังคมเกษตรกรรม ทำสวนโดยการระบาย น้ำจากลำปรุเข้าท้องร่องหรือสระน้ำริมถนนทั้งสองฝั่งมีร่องน้ำไว้ใช้อุปโภค น้ำสำหรับบริโภคคือ น้ำฝนที่เก็บไว้ในโอ่ง แต่ปัจจุบันถนนสุรนารีเป็นย่านการค้า มีตึกแถวร้านค้าจำนวนมาก* (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 110)

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร กล่าวว่า ด้านการศึกษาในอดีตเล่าเรียนกับพระที่วัดใกล้บ้านต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 จึงโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งโรงเรียนหลวงแห่งแรกของเมืองนครราชสีมาคือ “โรงเรียนวัดกลาง” (วัดพระนารายณ์มหาราช) ตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2447 ต่อมาแยกเป็นโรงเรียนชายและหญิงคือ “โรงเรียนราชสีมาวิทยาลัยและโรงเรียนสุรนารีวิทยา” ปัจจุบันสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาเกิดขึ้นหลายแห่ง ซึ่งแต่เดิมเป็นสถาบันการศึกษาวิชาชีพ ได้แก่ สถาบันราชภัฏนครราชสีมา เป็นต้น (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 110) สำหรับในด้านศาสนาพบว่า ศาสนาพุทธยังคงเป็นศาสนาหลักที่คนในจังหวัดนครราชสีมานับถือมายาวนาน ดังที่ปรากฏตามหลักฐานทางโบราณคดี ได้แก่ ธรรมจักรศิลา และพระพุทธไสยาสน์ศิลาที่วัดธรรมจักรเสมาราม ตำบลเสมา อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา ผู้นับถือศาสนาพุทธมีร้อยละ 98 นับถือศาสนาคริสต์ร้อยละ 1 นอกจากนั้นนับถือศาสนา อิสลาม ซิกข์ และอื่น ๆ (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 116) โดยสำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร ได้อธิบายเรื่องศาสนาและความเชื่อของชาวจังหวัดนครราชสีมาไว้ความว่า

> *ความเชื่อเรื่องโชคลาง ภูตผี เทวดา เป็นความเชื่อที่คงอยู่ตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน เพราะเป็นความเชื่อที่เกิดมาก่อนจะมีศาสนา โดยเฉพาะในสังคมเกษตรกรรมที่ต้องพึ่งพาอำนาจเหนือธรรมชาติ เพื่อช่วยเหลือในการทำเกษตรกรรม จึงมีประเพณีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับภูตผี เทวดา อีกทั้ง ยังมีลัทธิและศาสนาอื่นที่อยู่ในวิถีชีวิตของคนนครราชสีมา*
>
> *ศาสนบุคคลในทางพระพุทธศาสนาของจังหวัดนครราชสีมามีจำนวนมาก ได้แก่ พระภิกษุ สามเณร อุบาสก อุบาสิกา โดยเฉพาะพระภิกษุที่เป็นพระเกจิอาจารย์ซึ่งประชาชนให้ความเคารพนับถือ ได้แก่ พระเทพวิทยาคม หรือหลวงพ่อคูณ ปริสุทฺโธ เจ้าอาวาสวัดบ้านไร่ ตำบลกุดพิมาน อำเภอด่านขุนทด*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เป็นพระเกจิอาจารย์ที่มีผู้นับถือมากมาย และมีหลักธรรมคำสอนต่าง ๆ ให้นำไปประพฤติปฏิบัติ รวมทั้งได้จัดสร้างโรงเรียน โรงพยาบาล และอื่น ๆ อีกมากมาย หลวงพ่อคูณ มรณภาพเมื่อวันที่ 16 พฤษภาคม 2558 อายุ 92 ปี พรรษา 70 (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 116)

ศาสนาคริสต์ นิกายโรมันคาทอลิก เริ่มเผยแผ่เข้ามาเมื่อประมาณ พ.ศ. 2448 โดยคณะมิสซังต่างประเทศแห่งกรุงปารีส นักบวชคนแรกที่มาประจำคือ บาทหลวง เอสกอฟฟอง มีคริสเตียนรุ่นแรก 4 ครอบครัว ประมาณ 20 คน ศูนย์กลางการปกครอง อยู่ที่สำนักมิสซัง โรมันคาทอลิก จังหวัดนครราชสีมา

ศาสนาคริสต์ นิกายโปรเตสแตนต์ เผยแผ่เข้ามาเมื่อ พ.ศ. 2487 โดยคณะมิชชันนารี ชาวอเมริกัน สังกัด Christian Missionary Alliance นักบวชคนแรก คือ สาธุคุณโรเบิร์ต เอ็ม คริสตแมน

ศาสนาอิสลาม เผยแผ่เข้ามาพร้อมกับการอพยพย้ายถิ่นฐานเข้ามาประกอบ อาชีพ โดยมีทั้งชาวมุสลิมดั้งเดิมที่อาศัยอยู่ก่อนแล้วและชาวปากีสถานที่เข้ามาประกอบอาชีพเลี้ยงโค กระบือ และค้าขาย ซึ่งได้เข้ามาที่อำเภอปากช่อง ต่อมาจึงได้สร้างมัสยิดญัณน่าตุ้ลฟิลเด้าซ์เป็นมัสยิดแห่งแรกในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

ศาสนาซิกข์ เข้ามาพร้อมกับกลุ่มแขกชาวซิกข์จากประเทศอินเดียที่อพยพเข้ามาประกอบอาชีพ ค้าขายสถานที่ประกอบพิธีคือ วัดศรีคุรุสิงห์สภา ตั้งอยู่ที่ตรอกไก่ย่าง ถนนจอมพล อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 117)

จากการศึกษาเรื่องสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรม ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เนื่องด้วยจังหวัดนครราชสีมามีพื้นที่ใหญ่เป็นที่สุดของประเทศไทย และเป็นจังหวัดที่มีประชากรมากเป็นอันดับสองรองจากจังหวัดกรุงเทพมหานคร จึงแสดงให้เห็นว่าจังหวัดนครราชสีมามีความอุดมสมบูรณ์ด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ พืชพันธุ์หลากชนิด และแหล่งดินที่ดี จึงเกิดอาชีพที่เกี่ยวกับเกษตรกรรม เครื่องปั้นดินเผา การทอผ้าไหม การแปรรูปอาหาร ด้วยสภาพแวดล้อมที่อุดมสมบูรณ์จึงทำให้ชาวบ้านมีวิถีชีวิตที่เรียบง่ายและพอเพียง อีกทั้ง มีการนับถือศาสนาที่หลากหลาย เช่น พุทธ คริสต์ อิสลาม ซิกข์ มีค่านิยมความเชื่อต่อการนับถือศาสนบุคคลและบุคคลที่มีชื่อเสียงเป็นที่เคารพบูชาประจำจังหวัด เช่น ท้าวสุรนารี และสิ่งเหนือธรรมชาติ เช่น ความเชื่อในอาชีพเกษตรกรรม ประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ โดยการบริหารจังหวัดให้ความสำคัญต่อการศึกษา จึงจัดตั้งและพัฒนาสถานการศึกษาประจำจังหวัดมาโดยตลอด มีวัฒนธรรมดนตรี ฟ้อนรำ และการร้องเล่นประจำจังหวัด มี

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

โบราณสถานต่าง ๆ ซึ่งรุ่งเรืองตั้งแต่สมัยทวารวดีและกระจายอยู่ทั่วจังหวัด ด้วยการเป็นประตูสู่ดินแดนอีสาน จึงส่งผลให้เกิดการพัฒนาด้านการคมนาคมตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ทั้งทางบก ทางเรือและทางอากาศอย่างต่อเนื่อง สภาพดังกล่าวสอดคล้องตามคำขวัญจังหวัดที่ว่า “เมืองหญิงกล้า ผ้าไหมดี หมี่โคราช ปราสาทหิน ดินด่านเกวียน”

2.2.1.3 กลุ่มชาติพันธุ์

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ หนังสือเรื่อง วัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดนครราชสีมา กล่าวว่า ประชากรในจังหวัดนครราชสีมามีจำนวนมากเป็นอันดับหนึ่งของภาคตะวันออกเฉียงเหนือและอันดับสองของประเทศไทยรองจากกรุงเทพมหานคร ประกอบด้วยประชากร 2 กลุ่มคือ ไทยโคราชและไทยอีสาน โดยมีชุมชนกลุ่มน้อย ได้แก่ มอญ กูย (ข่า หรือ ส่วย) ชาวบน จีน ไทยยวนหรือไทยโยนก ญวน และแขก ข้อสรุปพบว่ากลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดนครราชสีมาจำแนกได้ 9 กลุ่ม ดังนี้

1. กลุ่มไทยโคราชคือ กลุ่มชาวไทยแท้ทั้งเชื้อชาติและภาษา แต่มีการใช้สำเนียงที่แปร่งไปบ้าง ในอดีตพื้นที่นี้เป็นถิ่นของชนพื้นเมืองชาวละว้า ซึ่งอาศัยปะปนอยู่กับชาวไทยที่อพยพมาอยู่จนกระทั่งสมัยกรุงศรีอยุธยา พระเจ้าอู่ทองให้ขุนหลวงพระงั่ว ยกทัพมารวบดินแดนนี้ให้เป็นส่วนหนึ่งของอยุธยา โปรดให้ทหารตั้งด่านประจำ ส่งชาวอยุธยาเข้ามาก่อสร้างบ้านเรือน วัดวา-อาราม ทำให้ชาวไทยอยุธยาและชาวไทยพื้นเมืองสืบเชื้อสายและรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมสืบต่อกันมา จนกระทั่งเกิดเป็นกลุ่มไทยโคราชในปัจจุบัน ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของนครราชสีมา เนื่องจากมีสำเนียงภาษาที่แตกต่างจากกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ปัจจุบันพบกลุ่มไทยโคราชมากในบริเวณเขตอำเภอเมืองนครราชสีมา อำเภอโนนสูง อำเภอโชคชัย อำเภอพิมาย

2. กลุ่มลาวเวียง (เวียงจันทน์) หรือไทยอีสานคือ กลุ่มชาติพันธุ์ที่อพยพเข้ามาเมื่อสมัยกรุงธนบุรี ครั้งที่ทำสงครามปราบเมืองเวียงจันทน์ จึงทำให้มีการกวาดต้อนครอบครัวลาวเข้ามาในเขตหัวเมืองชั้นใน กลุ่มลาวเวียงได้อพยพเข้ามาอยู่บริเวณเมืองนครราชสีมาและเมืองปักธงชัย (พ.ศ. 2321) โดยเพิ่มจำนวนประชากรที่เป็นชาวลาวเวียงจันทน์มากขึ้นหลังจากทางรถไฟกรุงเทพมหานครไปยังนครราชสีมา สร้างเสร็จ

3. กลุ่มมอญคือ กลุ่มชาวมอญที่อพยพเข้ามาเมื่อปี พ.ศ. 2318 สมัยกรุงธนบุรี โดยสมเด็จพระเจ้าตากสินได้พระราชทานครอบครัวชาวมอญที่อพยพเข้ามาสวามิภักดิ์เข้ามาตั้งครัวมอญที่ลำพระเพลิง อำเภอปักธงชัย ที่บ้านพลับพลา อำเภอโชคชัย และอำเภอเมืองอีกกลุ่มหนึ่งเป็นสายกองส่วยทอง ตั้งบ้านเรือนเรียกว่า “บ้านมอญ” ตรงหลังบริเวณโรงเรียนจีนเก่า (สมาคมฮากกา) จึงทำให้มีการสืบเชื้อสายและรับวัฒนธรรมมอญไว้เป็นมรดกแก่ชาวนครราชสีมาจนปัจจุบัน

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4. กูย (ข่า หรือละว้า)คือ กลุ่มชาติพันธุ์พื้นเมืองของหัวเมืองเขมรป่าดงและเมืองนครราชสีมาที่ใช้ภาษาพูด “มอญ-เขมร” จากการศึกษาพบว่าพงศาวดารไทยเรียกหัวเมืองอีสานตอนล่างว่า “หัวเมืองเขมรป่าดง” ชี้ให้เห็นว่า “เขมรป่าดง” หมายถึง กูย หรือที่คนไทยเรียกว่า ส่วย ก่อนที่คนไทยจะครอบครองบริเวณลุ่มแม่น้ำมูล ส่วน ข่า เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เจ้าเมืองนครราชสีมา (ทองอินทร์) สามารถตีมาได้ในปี พ.ศ. 2362 จึงได้นำเข้ามายังเมืองนครราชสีมา ซึ่งพวกข่าได้ใช้บริเวณมูลปั้นโอ่ง ไห ภาชนะเครื่องใช้สืบทอดกันมา ตามที่วิโรฒ ศรีสุโร ได้กล่าวถึงพวกข่ากับการปั้นเครื่องปั้นดินเผา บริเวณบ้านด่านเกวียน

5. กลุ่มชาวบน ญัฮกุร (เนียะกุล) คือ กลุ่มชาติพันธุ์ชาวบน หรือเรียกอีกชื่อ ชาวดง กลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่บริเวณไหล่เขา เนินเขาเตี้ย ๆ บริเวณด้านในของที่ราบสูงจังหวัดนครราชสีมา สืบเชื้อสายมาจากคนในสมัยทวารวดี เพราะปรากฏหลักฐานว่าพบชาวบนเฉพาะในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมา ชัยภูมิ เพชรบูรณ์ โดยจะติดต่อเฉพาะในหมู่ตนเองเท่านั้น

6. กลุ่มชาวจีนคือ กลุ่มชาวจีนที่เข้ามาติดต่อค้าขายในสมัยรัชกาลที่ 5 ชาวจีนมีจำนวนเยอะมากจนให้มีการตั้งนายอำเภอจีนเพื่อดูแลทุกข์สุขของชาวจีนในจังหวัดนครราชสีมา ชาวจีนส่วนใหญ่ตั้งร้านค้าอยู่บริเวณถนนโพธิ์กลาง หรือ “ตลาดจีน” นอกจากนี้ยังพบว่ามีทำการค้าอยู่บริเวณเขตเทศบาลเมืองและเขตสุขาภิบาลทุกแห่งในจังหวัด ถือเป็นกลุ่มที่มีอำนาจทางเศรษฐกิจมากที่สุดในจังหวัด

7. กลุ่มไทยยวนหรือไทยโยนกคือ กลุ่มชาติพันธุ์ไทยในพื้นที่ภาคเหนือของประเทศไทย คนยวนในอำเภอสีคิ้วเรียกตนเองว่า “ยวน” อพยพเข้ามา 2 พวก พวกที่หนึ่งอพยพมาอยู่อำเภอเสาไห้ จังหวัดสระบุรี ต่อมาเจ้าเมืองสระบุรีแบ่งครอบครัวชาวไทยยวนมาอยู่ที่อำเภอสีคิ้ว อีกพวกหนึ่งอพยพมาจากเวียงจันทน์ เมื่อเข้ามาจึงได้สมทบกับชาวไทยยวนในอำเภอสีคิ้ว ทำให้ขยายพื้นที่ในการตั้งบ้านเรือนทำมาหากินไปจนถึงบ้านโนนกุ่ม บ้านถนนคต บ้านน้ำเมา บ้านโนนทอง บ้านโนนแต้และบ้านไก่เซา แม้ว่าชาวไทยยวนที่สีคิ้วรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมชาวไทยอีสานและชาวไทยโคราชผสมกลมกลืนกัน แต่ชาวไทยยวนยังคงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีไว้อย่างเป็นเอกลักษณ์ เช่น ภาษา ประเพณีการละเล่น ศิลปะพื้นบ้าน สถาปัตยกรรมและการทอผ้า

8. กลุ่มชาวญวนคือ กลุ่มชาติพันธุ์ที่ส่วนใหญ่นับถือศาสนาคริสต์ มีการสร้างหมู่บ้านญวนจำนวนหนึ่งในจังหวัดนครราชสีมา *“โดยเริ่มอพยพเข้ามาอยู่ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (สมัยกรุงศรีอยุธยา) จนถึงสมัยสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เนื่องจากมีกงสุลฝรั่งเศสตั้งอยู่ โดยทำหน้าที่ปกครองคนในบังคับของตนที่เป็นชาวญวนภายหลัง ร.ศ. 112 ขุนสุบงกชศึกษากร กล่าวว่าในอดีตมีบ้านมอญอยู่แห่งหนึ่งภายในกำแพงเมืองนครราชสีมา ”* (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 37)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

9. กลุ่มแขกคือ กลุ่มชาติพันธุ์ชาวซิกข์ ถิ่นกำเนิดคือ จังหวัดโคราชา วาลา แคว้นปัญจาบ ประเทศอินเดีย โดยได้อพยพเข้าจังหวัดนครราชสีมาเมื่อปลายรัชกาลที่ 5 ซึ่งสมัยนั้นชาวซิกข์มีการอาศัยอยู่อย่างกระจายตัวกันตามพื้นที่ต่าง ๆ ในจังหวัดนครราชสีมา และต่อมาในช่วงที่ *“สงครามเวียดนามสงบลง ส่งผลให้เศรษฐกิจโคราชเกิดความเจริญน้อยลง เนื่องจากฐานทัพอเมริกาย้ายกลับเข้ามา ครั้งนั้นทำให้ชาวซิกข์ต้องย้ายไปค้าขายที่อื่น เช่น กรุงเทพมหานคร พัทยา เป็นต้น กลุ่มชาวซิกข์ถือเป็นกลุ่มที่รักสงบ จิตใจดี เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ยึดมั่นในศาสนา มีคติธรรมที่ว่า มนุษย์คือมวลมิตรของฉัน และสวดมนต์ทุกเช้าที่วัดซิกข์ศรีคุรุสิงห์สภา ตรอกไก่ย่าง ถนนจอมพล”* (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 34-37)

จากข้อมูลข้างต้นมีความสอดคล้องกับคำอธิบายของสำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร หนังสือเรื่องปกิณกะศิลปวัฒนธรรม เล่มที่ 21 จังหวัดนครราชสีมา เรื่อง กลุ่มชาติพันธุ์จังหวัดนครราชสีมา ผู้วิจัยสรุปว่า ประชากรกลุ่มชาติพันธุ์ พบว่าประกอบด้วยประชากรกลุ่มใหญ่ 2 กลุ่มคือ ไทยโคราชและไทยอีสาน และกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ได้แก่ มอญ กูย ชาวบน จีน ไทยยวนหรือญวน และไทยแขก ที่ตามได้อธิบายไว้ความว่า

> *1. ชาวไทยโคราช คนกลุ่มใหญ่ของจังหวัดนครราชสีมา อาศัยอยู่ในอำเภอต่าง ๆ เช่น อำเภอเมืองนครราชสีมา อำเภอโนนไทย อำเภอโนนสูง อำเภอคง อำเภอประทาย อำเภอพิมาย อำเภอโชคชัย เป็นต้น*
>
> *กลุ่มไทยโคราชใช้ภาษาและสำเนียงโคราชในชีวิตประจำวัน ในอดีตชาวไทยโคราชมีการแต่งกายที่มีเอกลักษณ์คือ นุ่งโจงกระเบนทั้งผู้ชายและปัจจุบันผู้หญิงชาวไทยโคราชที่สูงอายุก็ยังคงนิยมนุ่งโจงกระเบนกันทั่วไป และสวมเสื้อปักกะแหล่ง หรือเรียกว่า เสื้อก้ะแล่ด ถ้าหากไปวัดจะห่มผ้าสไบคาดทับเสื้ออีกชิ้นหนึ่ง สำหรับผู้ชายที่สูงอายุ นิยมนุ่งผ้าขาวม้า หรือกางเกงสายรูดเมื่ออยู่ที่บ้าน*
>
> *ชาวพื้นเมืองพิมาย เป็นชาวไทยโคราช มีฝีมือในการทอผ้าไหม และเป็นพ่อค้าพอที่จะสื่อภาษาไทยโคราช และสามารถพูดภาษาเขมรได้* (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 112)
>
> *2. ไทยอีสาน หรือลาวเวียง (เวียงจันทน์) ชนอพยพเข้ามาอยู่ในจังหวัดนครราชสีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ อดีตอพยพเข้ามาเมื่อครั้งทำสงครามกับเมืองเวียงจันทน์สมัยกรุงธนบุรี จึงมีการกวาดต้อนครอบครัวลาวเข้ามาไว้ในหัวเมืองชั้นในลาวเวียงอพยพเข้ามาอยู่ในเมืองนครราชสีมาและเมืองปักธงชัย เป็นบำเหน็จความชอบของเมืองนครราชสีมาในราชการสงครามสมัยกรุงธนบุรี (พ.ศ. 2321) และอพยพเข้ามาทำมาหากินเพิ่มขึ้น*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ส่วนใหญ่อาศัยอยู่ที่อำเภอบัวใหญ่ อำเภอแก้งสนามนาง อำเภอประทาย อำเภอชุมพวง อำเภอห้วยแถลง อำเภอสูงเนิน อำเภอสีคิ้ว อำเภอปักธงชัย และกระจายอยู่ในเขตอำเภออื่น ๆ ใช้ภาษาอีสาน (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 112)

3. มอญ ชาวมอญอพยพมาอยู่ในบริเวณเมืองนครราชสีมาเมื่อ พ.ศ. 2318 สมัยธนบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชพระราชทานครัวมอญที่อพยพเข้ามาสวามิภักดิ์ แบ่งให้พระยานครราชสีมานำขึ้นมาอยู่ที่เมืองนครราชสีมา และชาวมอญอพยพเข้ามาอีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ 3 เนื่องจากเกิดขบถเจ้าอนุวงศ์เวียงจันทน์ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้เจ้าพระยามหาโยธา (ทอเรียะ) คุมกองมอญมาสมทบกับทัพของสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพที่เมืองนครราชสีมา ได้ร่วมลาดตระเวนกับทหารไทย เสร็จศึกกลับมาทหารมอญ กลับทางปักธงชัย เกิดความพอใจในพื้นที่ จึงได้กลับมาจับจองที่ดินสมทบกับชาวมอญที่อยู่มา แต่เดิมบริเวณลำพระเพลิง ชาวมอญมีการนับถือผี ได้แก่ ผีประจำหมู่บ้าน อยู่ที่ศาลชายทุ่ง และผีบ้าน ผีเรือน เป็นผีประจำตระกูล (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 113)

4. กูย (ข่า หรือละว้า) กลุ่มคนที่พูดภาษามอญ - เขมร คนไทยเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “ส่วย” เจ้าเมืองนครราชสีมา ตีกลุ่มชนชาวข่าได้เมื่อ พ.ศ. 2362 แล้วนำมายังเมืองนครราชสีมา แต่เดิมพวกข่าโบราณใช้ดินบริเวณลุ่มแม่น้ำมูลมาปั้นโอ่งไห ภาชนะเครื่องใช้ต่าง ๆ และสืบทอดต่อๆกันมา ผู้หญิงยังคงสืบทอดการทอผ้าสำหรับใช้ในครอบครัว โดยเริ่มตั้งแต่การปลูกหม่อนไหม จนถึงทอเป็นผืนผ้าสำหรับการแต่งกายนั้นผู้หญิงนิยมนุ่งซิ่น สวมเสื้อ แต่ถ้าไปวัดจะห่มผ้าสไบทับเสื้อและผู้ชายนุ่งโสร่ง (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 113)

5. ชาวบน ญัฮกุร (เนียะกุล) ชนกลุ่มน้อยกลุ่มหนึ่งที่อาศัยอยู่ตามไหล่เขาหรือเนินเขาเตี้ยๆ แถบบริเวณด้านในของที่ราบสูงโคราช บริเวณจังหวัดนครราชสีมา อาศัยอยู่ที่ตำบลตะขบ อำเภอปักธงชัยและตำบลหนองกระชาย อำเภอครบุรี ในอดีตใช้ภาษาชาวบน แต่ปัจจุบันใช้ภาษาโคราช ในอดีตผู้หญิงสวมเสื้อเก๊าะ นุ่งผ้าชายพกใหญ่ และมีผ้าสไบพาดบ่า ปัจจุบันแต่งกายเหมือนชาวโคราชทั่วไป (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 113)

6. ชาวจีน ชนชาติที่เข้ามาติดต่อค้าขายตั้งแต่ครั้งก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 โดยอพยพเข้ามาค้าขาย โดยใช้ภาษาจีน ภายในกลุ่มของตน และใช้ภาษาไทย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

กลางในการสื่อสารกับคนภายนอก การแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์คือ การสวมกางเกงปั่งลิ้น ผู้หญิงนิยมไว้ผมยาวและพับทบติดกิ๊บด้านหลัง นิยมสวมกำไลหยกเป็นเครื่องประดับ (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 114)

7. ไทยยวนหรือไทยโยนก ไทยเผ่าหนึ่งในภาคเหนือของประเทศไทย คนยวนที่สีคิ้วเรียกตัวเองว่า "ยวน" อพยพมาอยู่ที่อำเภอสีคิ้ว 2 พวกคือ พวกแรกอพยพมาจากทางเหนือมาอยู่ที่อำเภอเสาไห้ จังหวัดสระบุรี และต่อมาเจ้าเมืองสระบุรีต้องการตั้งกองเลี้ยงโคขึ้นในท้องที่เมืองนครจันทึก จึงได้แบ่งครอบครัวชาวไทยยวนจากอำเภอเสาไห้มาอยู่ที่อำเภอสีคิ้วอีกพวกหนึ่งอพยพมาจากเวียงจันทน์ ซึ่งชาวไทยยวนได้อพยพมาด้วยเป็นจำนวนมากและได้มาสมทบกับชาวไทยยวนที่อพยพเข้ามารุ่นแรกที่สีคิ้ว แล้วได้ขยายพื้นที่ทำกินจนถึงบ้านโนน-กุ่ม บ้านถนนคด บ้านน้ำเมา บ้านโนนทอง บ้านโนนแต้ และบ้านไก่เซา

ชาวไทยยวนที่สีคิ้ว ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของชาวไทยอีสาน และชาวไทยโคราช ผสมกลมกลืนบ้าง แต่ก็ยังรักษาประเพณี และวัฒนธรรมแบบยวนเอาไว้ โดยมีภาษาไทยยวนเป็นภาษาในชีวิตประจำวัน การแต่งกายนั้น ผู้หญิงชาวไทยยวนนิยมนุ่งผ้าซิ่นยวน ที่มีลักษณะเป็นผ้า มีเชิงและลายขวางสวมเสื้อตามสมัยและมีผ้าพาดไหล่และยังคงสืบทอดการทอผ้าฝ้ายเป็นภูมิปัญญาพื้นบ้านที่สำคัญ (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 114)

8. ชาวญวน ชาวญวนอพยพเข้ามาในประเทศไทยเริ่มตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช แห่งกรุงศรีอยุธยา จนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพราะมีกงสุลฝรั่งเศสตั้งอยู่ ทำหน้าที่ปกครองคนในบังคับของตนที่เป็นชาวญวนในเมืองนครราชสีมามีหมู่บ้านญวนอาศัยอยู่จำนวนหนึ่ง ส่วนใหญ่นับถือศาสนาคริสต์ (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 114)

9. ไทยซิกข์ กลุ่มชาวซิกข์ที่มีถิ่นเดิมอยู่ที่จังหวัดโคราชาวาลา แคว้นปัญจาบ ประเทศอินเดีย อพยพเข้ามาเพื่อค้าขายในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ต่อมาชาวซิกข์ได้ย้ายไปค้าขายที่อื่น เช่น กรุงเทพมหานครและพัทยา ชาวซิกข์ในโคราชเป็นผู้ที่มีจิตใจดี รักสงบ เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ยึดมั่นในศาสนา โดยจะสวดมนต์ทุกเช้าที่วัดซิกข์ศรีคุรุสิงห์สภา ตรอกไก่ย่าง ถนนจอมพล ใช้ภาษาปัญจาบภายในสังคมซิกข์และใช้ภาษาไทยกลางเพื่อสื่อสารกับคนภายนอก ด้านการแต่งกาย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ยังคงรักษาการแต่งกายแบบดั้งเดิมทั้งผู้ชายและผู้หญิง (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 115)

ความข้างต้น เรื่องกลุ่มชาติพันธุ์ สอดคล้องกับ พชร สุวรรณภาชน์ หนังสือโดยสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล เรื่อง โลกทัศน์ของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย: เพลงโคราช ซึ่งได้อธิบายเรื่องความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์จังหวัดนครราชสีมา สรุปความว่า พื้นที่ในเขตที่ราบสูงโคราชถือเป็นแหล่งอารยธรรมที่เก่าแก่ มีกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลาย ส่วนมากอพยพมาจากฝั่งตรงข้ามแม่น้ำโขง พบว่ามีประชากรตั้งถิ่นฐานอยู่ 20,000 หมู่บ้านใน 19 จังหวัด ใช้ภาษาพูดที่แตกต่างกันออกไปถึง 20 ภาษา ในจำนวน 9 ภาษาจัดอยู่ในกลุ่มมอญเขมร ตระกูลออสโตรเอเชียติค และ 11 ภาษาจัดอยู่ในตระกูลไตกะได วิเคราะห์ได้ว่ากลุ่มชนดั้งเดิมน่าจะเป็นกลุ่มมอญเขมร แต่จำนวนประชากรส่วนใหญ่กว่า 71% ใน 19 จังหวัดใช้ภาษาไทยลาว ซึ่งเป็นภาษาถิ่นอีสาน (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2542: 269-276 อ้างถึงใน พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 14)

นอกจากนี้ พชร สุวรรณภาชน์ กล่าวว่า กลุ่มชาติพันธุ์ไทยโคราช เป็นหนึ่งกลุ่มที่หมายถึง กลุ่มชาวไทยที่กระจายอยู่ 7 จังหวัดในเขตที่ราบสูง โดยเฉพาะบริเวณจังหวัดนครราชสีมาและใกล้เคียง มีหลักฐานกล่าวว่ากลุ่มไทยโคราชมีภาษาพูดเป็นของตนเอง โดยจัดอยู่ในภาษาไทยกลาง หากแต่มีลักษณะเฉพาะเรียกว่า “ภาษาถิ่นโคราช” สันนิษฐานว่ากลุ่มไทยโคราชเกิดจากทหารไทยตั้งถิ่นฐานอยู่ในเมืองโคราชกับหญิงพื้นเมืองกลุ่มชาติพันธุ์มอญเขมร หรืออาจจะเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มชาวไทยกลางและกลุ่มไทยลาว ซึ่งพบว่า วัฒนธรรมชาวไทยโคราชมีความหลากหลาย กล่าวโดยสรุปได้ว่ามีความคล้ายกับวัฒนธรรมไทยภาคกลาง ทั้งภาษา ประเพณี พิธีกรรม ซึ่งแตกต่างจากกลุ่มวัฒนธรรมไทยลายหรือเขมร ในด้านการกระจายของจำนวนประชากรชาวไทยโคราชพบว่านอกจากจะอาศัยอยู่ทั่วทุกอำเภอในเขตจังหวัดนครราชสีมา ยังถูกกระจายไปรอบนอกของจังหวัดเช่น ลพบุรี พิษณุโลก เพชรบูรณ์ เป็นต้น (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 14-18)

จากข้างต้น เรื่องกลุ่มชาติพันธุ์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า กลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดนครราชสีมาปรากฏ 9 กลุ่ม ประกอบด้วยกลุ่มไทยโคราช กลุ่มลาวเวียง (เวียงจันทน์) หรือไทยอีสาน กลุ่มมอญ กลุ่มกูย (ข่า หรือละว้า) กลุ่มชาวบน ญัฮกุร (เนียะกุล) กลุ่มชาวจีน กลุ่มไทยยวนหรือไทยโยนก กลุ่มชาวญวน และกลุ่มแขก แสดงให้เห็นความหลากหลายทางภาษาและวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นอย่างผสมผสาน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.2.1.4 สำเนียงภาษา

สุจิตต์ วงษ์เทศ หนังสือเรื่องโคราชของเรา ได้อธิบายสำเนียงโคราช สรุปความว่า สำเนียงโคราชกับเพลงโคราช ปรากฏพัฒนาการและความเป็นมาคราวเดียวกันกับตระกูลภาษาไทยลาว ที่แพร่กระจายมาตั้งหลักแหล่งในจังหวัดนครราชสีมา โดยสำเนียงโคราช มีต้นรากกำเนิดมาจากสำเนียงหลวง กรุงศรีอยุธยา ของคนยุคต้นอยุธยา มีลักษณะการพูดเหน่อ (แบบลาว) จัดอยู่ในตระกูลภาษาไทยลาว โดยหลัง พ.ศ. 2000 อยุธยาสถาปนาเมืองนครราชสีมาและสร้างกำแพงอิฐ ในช่วงนั้นมีกำลังคนจากอยุธยาจำนวนมากกว่าเข้ามาตั้งถิ่นฐาน ล้วนแล้วหลากหลายกลุ่มชาติพันธุ์ เช่น มอญ เขมร มลายู การสื่อสารระหว่างกันนิยมใช้ภาษาไทย (ในตระกูลภาษาไทยลาว) ที่มีสำเนียงต่างจากคนไทยที่ใช้พูดอย่างปัจจุบัน เช่น สำเนียงสองฝั่งโขง ซึ่งแพร่กระจายอยู่ลุ่มน้ำเจ้าพระยามาก่อน ปัจจุบันเรียก “สำเนียงเหน่อ” แต่ทางลุ่มน้ำมูลจะเรียกภายหลังว่า “สำเนียงโคราช” (ใกล้เคียงสำเนียงชาวระยองและจันทบุรีทางชายทะเลฝั่งตะวันออก เพราะมีรากกำเนิดจากสองฝั่งโขงเช่นกัน) สำเนียงเหล่านี้เป็นของคนที่ย้ายเข้ามาจากที่อื่น ๆ แต่ที่เป็นกลุ่มใหญ่และกลุ่มสำคัญคือ ถูกเกณฑ์ขึ้นมาจาก “ลุ่มน้ำเจ้าพระยา โดยเฉพาะอยุธยาและสุพรรณบุรี" เพื่อยึดครองลุ่มน้ำมูลบริเวณโคราช (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2558: 180)

ชูชีพ เบียดนอก งานวิจัยเรื่อง การศึกษาเรื่องศัพท์ในภาษาไทยถิ่นโคราช สาขาวิชาจารึกภาษาไทย ภาควิชาภาคตะวันออก ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2532 ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การใช้ภาษาของชาวจังหวัดนครราชสีมาเป็นไปตามสภาพแวดล้อมทางสังคมและภูมิศาสตร์ โดยผลการลงพื้นที่อำเภอต่าง ๆ ภายในจังหวัดนครราชสีมา พบว่าประชากรนิยมใช้ภาษาถิ่นโคราช หรือภาษาไทยโคราช ภาษาถิ่นกลางหรือภาษาไทยกลาง และภาษาถิ่นอีสานหรือภาษาไทยอีสาน ภาษาไทยกลางนิยมใช้ในกลุ่มอาชีพค้าขายมากที่สุด ภาษาไทยโคราชและภาษาไทยอีสานนิยมใช้ในกลุ่มอาชีพข้าราชการมากที่สุด ส่วนกลุ่มอาชีพที่ใช้ทั้ง 3 ภาษาในระดับปานกลางคือ กลุ่มอาชีพเกษตรกรรม โดยความแตกต่างของช่วงอายุกับการใช้ภาษาพบว่า กลุ่มอายุ 25-30 ปี นิยมใช้ภาษาไทยอีสานและภาษาไทยโคราชมากที่สุด และกลุ่มอายุ 40-45 ปี นิยมใช้ภาษาไทยกลางมากที่สุด ซึ่งอัตราการผสมผสานการใช้ศัพท์ในภาษาไทยโคราชพบว่าภาษาไทยกลางผสมผสานมากที่สุดในระดับร้อยละ 73.93 รองมาคือ ภาษาไทยอีสานในระดับร้อยละ 22.52 และน้อยที่สุดคือภาษาไทยโคราชในระดับร้อยละ 4.13 จากผลการวิจัยวิเคราะห์ได้ว่าภาษาโคราชควรจัดอยู่ในภาษาไทยถิ่นกลางมากกว่าภาษาไทยถิ่นอีสาน

นอกจากนี้ ชูชีพ เบียดนอก กล่าวว่า ลักษณะการแพร่กระจายของศัพท์และภาษาไทยโคราช ปรากฏ 3 ลักษณะคือ ลักษณะทางภาษาที่แตกต่างจากภาษาไทยกลางและภาษาอีสานทั้งรูป ภาษาที่ตรงกับภาษาเขมรและภาษาที่มีบางพยางค์ตรงกับภาษาไทยกลางหรือภาษาไทยอีสาน ตามสภาพภูมิศาสตร์จำแนกได้ 2 พื้นที่คือ พื้นที่ใช้ศัพท์ภาษาไทยโคราชมากที่สุด โดยตั้งอยู่ใน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

พื้นที่ทางเหนือของจังหวัดนครราชสีมา เรียกว่า กลุ่มโคราชเหนือ และพื้นที่ใช้ศัพท์ภาษาไทยโคราชน้อยที่สุด โดยตั้งอยู่พื้นที่ทางใต้และตะวันตกของจังหวัดนครราชสีมา เรียกว่า กลุ่มอีสานใต้ (ชูชีพ เบียดนอก, 2532: 62-65)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวว่า ภาษาโคราช เป็นภาษาที่ผสมผสานระหว่างภาษาไทยกลางกับภาษาอีสาน และภาษาเขมรบางคำ จนกลายเป็นภาษาที่มีลักษณะเฉพาะตัวคือ มีคำศัพท์ สำเนียง และสำนวนเป็นแบบโคราช โดยคำศัพท์ในภาษาโคราชปรากฏคำศัพท์เฉพาะตัวผสมกับคำศัพท์ที่ได้จากภาษาชาติพันธุ์อื่น ๆ ดังตัวอย่าง

ศัพท์ที่มาจากภาษาอีสาน

เมี่ยน	หมายถึง	เก็บ
มูลมัง	หมายถึง	ทรัพย์ มรดก

ศัพท์ที่มาจากภาษาเขมร

ตะลุก	หมายถึง	หลุมเล็กๆ
ฝนล่ะลืม	หมายถึง	ฝนปรอยๆ
สระเพลง	หมายถึง	สระน้ำฝน (เพลง มาจากเปรง แปลว่า น้ำฝน)

ศัพท์ที่เป็นภาษาโคราช

ก้ะดื๊บ	หมายถึง	ผลอ่อน ๆ
ก้ะต๊ะก้ะเติ้ง	หมายถึง	ครึ่ง ๆ กลาง ๆ
แง็ด	หมายถึง	งัด
โมน	หมายถึง	ตี
โต่งน้ำ	หมายถึง	รองน้ำฝน
โต่งผ่า	หมายถึง	เย็บผ้านุ่ง
ผ่าน่อย	หมายถึง	ผ้าเช็ดหน้า
ป้ะวะ	หมายถึง	เจียดเวลามาทำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง
ขี่สีก	หมายถึง	น้ำโสโครก
ล่ะโลก	หมายถึง	หล่มโคลน
สวอย	หมายถึง	หมดแรง

คำศัพท์ที่เป็นคำวิเศษณ์ขยายกริยา ยืน เดิน นั่ง นอน

คำศัพท์ที่เป็นคำขยายวิเศษ

ยืนสวึง	หมายถึง	ยืนอย่างครุ่นคิด
เดินโหง่ม ๆ	หมายถึง	เดินเห็นตัวชัด
เดินหรำระหรำหร่าย	หมายถึง	เดินไปมาอย่างไม่มีจุดหมาย

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เดินหร่าย	หมายถึง	เดินอวดเชิง
เดินแหนแฮะแหนแห่	หมายถึง	เดินไปเรื่อย ๆ
นั่งโซ่โม่	หมายถึง	นั่งอย่างสิ้นคิด
นั่งโต่งโหม่ง	หมายถึง	นั่งให้เห็นชัด ๆ
นั่งติ้กมึ่ก	หมายถึง	นั่งอย่างไม่มีปัญญา ถามอะไรก็ตอบไม่ได้
นอนอ้าดลาดเอ้ดเลด	หมายถึง	คนอ้วนนอนไม่เรียบร้อย
นอนร่ะชุดร่ะชิด	หมายถึง	นอนหลับๆตื่น ๆ
มดจ้อย	หมายถึง	หมดจริง ๆ
หายจ้อย	หมายถึง	หายไปอย่างไร้ร่องรอย
เทโจ้ก	หมายถึง	เทน้ำลงอย่างแรง
แดงแจ้ด	หมายถึง	สีแดงสด
ปลิวเหลง	หมายถึง	ปลิวไปตามแรงลมอย่างช้าๆ (สำนักศิลปะและ

วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 11-12)

นอกจากนี้ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ได้อธิบายเรื่องที่มาของสำเนียงโคราช ผู้วิจัยสรุปได้ว่า สำเนียงโคราชเกิดจากการนำภาษาไทยกลางมาปรับเสียงวรรณยุกต์ให้เพี้ยนเหน่อมาเป็นเสียงโคราช ทำให้สำเนียงในเพลงโคราชจะเป็นสำเนียงที่เกิดจากการนำศัพท์ภาษาไทยกลางมาปรับเสียงวรรณยุกต์ให้เป็นสำเนียงโคราชดังนี้

1. อักษรต่ำ “เสียงตรี” ปรับใช้เป็น “เสียงโท” เช่น *ม้า เป็น ม่า ค้า เป็น ค่า น้อย เป็น น่อย เล็ก เป็น เล่ก ซด เป็น ซ่ด พิษ เป็น พิษ มด เป็น ม่ด น้อง เป็น น่อง*

2. อักษรสูง “เสียงโท” ปรับใช้เป็น “เสียงเอก” เช่น *ผ้า เป็น ผ่า ขี้ข้า เป็น ขี่ข่า*

3. อักษรกลางและอักษรสูงคำตาย “เสียงเอก” ปรับใช้เป็น “เสียงตรี” เช่น *กบ เป็น ก๊บ กับ เป็น กั๊บ แกะ เป็น แก๊ะ ปด เป็น ป๊ด ขด เป็น คด หมด เป็น มด สด เป็น ซด อด เป็น อ๊ด* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 12)

สำนวนภาษาโคราช แสดงให้เห็นว่าคนโคราชเป็นคนเจ้าสำนวน เพลงโคราชจึงแทรกสำนวนเหล่านี้เพื่อเปรียบเทียบ ชี้แจง ทำให้เห็นภูมิปัญญาเชิงภาษาในเพลงโคราช ตัวอย่าง

กิ๋นลิงไม่ดูหน่า	หมายถึง	เพื่อผลประโยชน์แล้ว ไม่ดูว่าใครเป็นใคร
เกวี๋ยนฮักก๊ะไหนหญ่าแหลกก๊ะนั้น	หมายถึง	บ้านใครที่เป็นที่ชุมนุมย่อมต้องใช้จ่ายมาก
ก๋าลงสำนั่ก	หมายถึง	เมื่อหมดงานคนเขาก็กลับหมด
ปรุงหอขึ่นเป็นครัว	หมายถึง	พูดไม่ให้เกียรติกัน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เป็นซออิ่จิมาสีให้ดังอ้อ หมายถึง เป็นสิ่งหนึ่งย่อมแปรไปเป็นสิ่งหนึ่งไม่ได้

ปากเบื่อละช่องแต่มือไม่วางชาม หมายถึง ปากกับใจไม่ตรงกัน (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 12)

ภาษาโคราชจึงเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของนครราชสีมา ตามที่ คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ได้กล่าวไว้ว่า เป็นภาษาพูดทั่วไปที่ใช้ในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมา โดยภาษาพูดที่ปรากฏมีความหลากหลายตามกลุ่มชาติพันธุ์ ซึ่งแบ่งเป็น 2 กลุ่มภาษาคือ ภาษาโคราชและภาษาไทยอีสาน แต่ในปัจจุบันด้วยอิทธิพลด้านสังคมและวัฒนธรรมทำให้คนนิยมพูดภาษากลางเป็นภาษาราชการ ทั้งนี้ พบว่ามีภาษาอื่น ๆ ที่ปรากฏด้วยเช่นกัน ซึ่งสามารถแบ่งตามกลุ่มชาติพันธุ์รวม 9 ภาษาดังนี้

1. ภาษาโคราชคือ ภาษาท้องถิ่นดั้งเดิม สำเนียงแตกต่างจากภาษากลาง ไม่เหมือนภาษาอีสาน กลุ่มคนที่มักใช้ภาษาโคราชส่วนใหญ่เป็นคนรุ่นเก่าหรือคนพื้นที่ที่เติบโตในจังหวัดนครราชสีมา นิยมใช้เพื่อการติดต่อสื่อสาร สำเนียงการพูดมักใช้คำศัพท์ภาษาไทยกลางมาปรับเสียงวรรณยุกต์ให้เป็นสำเนียงภาษาโคราช

2. ภาษาอีสานคือ ภาษาถิ่นที่มีจำนวนผู้พูดรองจากภาษาโคราช ส่วนเป็นกลุ่มที่อพยพมาจากฝั่งขวาแม่น้ำโขง

3. ภาษาไทยวนคือ ภาษาของกลุ่มชาวไทยวน หรือโยนก

4. ภาษามอญคือ ภาษาของกลุ่มชาวมอญ มักเป็นกลุ่มผู้สูงอายุ 60 ปีขึ้นไป แต่ในภายหลังกลุ่มชาวโคราชรุ่นใหม่นิยมใช้ภาษาโคราช

5. ภาษาเขมรคือ ภาษาของกลุ่มชาวเขมร ปัจจุบันนิยมใช้ภาษาโคราช

6. ภาษาส่วยคือ ภาษาของกลุ่มชาวส่วย (กูยหรือข่า) ปัจจุบันพบการใช้ภาษาส่วยในชาวส่วยอายุ 40 ปีขึ้นไป เพื่อการสื่อสารภายในกลุ่มตนเอง อายุต่ำกว่า 40 ปีไม่พบว่าใช้ภาษาส่วย

7. ภาษาชาวบนคือ ภาษาของกลุ่มชาวเขา เป็นภาษาตระกูลมอญเขมร นักภาษาศาสตร์ระบุว่าเป็นภาษาย่อยของชาวมอญโบราณในสมัยทวารวดี ซึ่งเป็นอาณาจักรที่เก่าแก่ของประเทศไทย ปัจจุบันนิยมใช้ภาษาชาวบนเฉพาะผู้สูงอายุ 60 ปี ขึ้นไป นอกนั้นนิยมใช้ภาษาโคราชเป็นหลัก

8. ภาษาจีนคือ ภาษาของกลุ่มชาวจีนที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนครราชสีมา ส่วนใหญ่เป็นชาวจีนแต้จิ๋ว รองลงมาคือ แคะ ไหหลำและกวางตุ้ง ตามลำดับ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

9. ภาษาซิกข์คือ ภาษาของกลุ่มชาวไทยซิกข์ ชาวไทยซิกข์รุ่นเก่าใช้ภาษาซิกข์ในครอบครัวและใช้ภาษาโคราชเพื่อการติดต่อค้าขาย ส่วนชาวไทยซิกข์รุ่นใหม่นิยมพูดภาษาไทยกลาง (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 173-175)

ด้วยความโดดเด่นด้านสำเนียงภาษาโคราช มหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล จึงได้จัดพิมพ์หนังสือเรื่อง พจนานุกรมภาษาโคราช เพื่อเผยแพร่เนื่องในโอกาสครบรอบ 30 ปี แห่งการสถาปนามหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล จังหวัดนครราชสีมา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ฉบับพิมพ์เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธี มหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ ในวันที่ 5 ธันวาคม 2554 จากการศึกษาความสำคัญของภาษาโคราชในฐานะภาษาถิ่นของชาวจังหวัดนครราชสีมา ลักษณะทางกายภาพของภาษาโคราช และวิธีการการออกเสียงและสำเนียง ผู้วิจัยพบว่า การใช้ภาษาโคราชมีความคล้ายกับภาษาทางภาคกลาง มีลักษณะคำหรือการทำหน้าที่ของคำคล้ายกัน แตกต่างที่เสียงวรรณยุกต์ โดยมีรายละเอียดเกี่ยวกับการผันอักษรต่ำ การผันอักษรกลางและการผันอักษรสูง การอ่านออกเสียง การอ่านซ้ำคำ สำนวน ปริศนาคำทาย เป็นต้น ตามที่ มหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล ได้อธิบายไว้ว่า

> *ภาษาโคราชจัดเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ซึ่งถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง มรดกทางวัฒนธรรมนี้เป็นสิ่งที่ชุมชนและกลุ่มชนสร้างขึ้นอย่างสม่ำเสมอ เพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของคนเป็นปฏิสัมพันธ์ที่กลุ่มชนมีต่อธรรมชาติและประวัติศาสตร์ของเขาเอง ทำให้คนเหล่านั้นเกิดความภาคภูมิใจในตัวตนและความรู้สึกสืบเนื่อง ก่อให้เกิดความเคารพต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรมและการคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์*
>
> *กระทรวงวัฒนธรรมจึงได้ประกาศขึ้นทะเบียนภาษาโคราชเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ (Intangible Cultural Heritage) หนึ่งในจำนวน 68 รายการ เมื่อวันที่ 3 กันยายน 2556 โดยภาษาโคราชเป็นภาษาพูดที่แพร่หลายอยู่ในจังหวัดนครราชสีมาและตามท้องที่รอบนอก จังหวัดบ้างในบางแห่ง เป็นภาษาที่มีทั้งเสียงสำเนียงและคำศัพท์ที่เฉพาะของตนเอง และใช้สืบต่อกันมาช้านาน ในภายหลังเมื่อการคมนาคมสะดวกขึ้น ผู้คนในโคราชออกไปติดภายนอกท้องถิ่นมากขึ้น ในขณะเดียวกันคนต่างถิ่นก็เข้ามาติดต่อสัมพันธ์เช่นกัน ความเปลี่ยนแปลงของภาษาโคราชจึงเกิดขึ้น ความนิยมในการได้รับอิทธิพลของภาษาไทยภาคกลางและภาษาอีสานอื่น ๆ เพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ* (มหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล, 2557: 5-6)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

มหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล ได้อธิบายหลักการใช้ภาษาโคราช ความว่า

ภาษาโคราชมีการออกเสียงหรือสำเนียงไปทางภาคกลาง มีลักษณะคำหรือการทำหน้าที่ของคำคล้ายคลึงกัน แต่แตกต่างกันที่เสียงวรรณยุกต์ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. การผันอักษรต่ำคือ อักษรที่ออกเสียงต่ำในภาษาไทยมี 24 ตัว ได้แก่ ก, ข, ค, ศ พจนานุกรรมโคราช (เลิกใช้) ม. ง, ช, ซ, ณ, ญ. ฑ, ฒ, ณ, ท, ธ, น, พ, ฟ, ภ, ม, ย, ร, ล, ว, ฬ, และ ฮ คำเป็นคือคำที่ผสมด้วยสระเสียงยาวในแม่ ก กา เช่น ป้า มี ปู และเป็นคำที่สะกดอยู่ในแม่กง กน กม เกย เกอว เช่น จง มัน ชม เชย ดาว และเป็นคำตายคือคำที่ผสมในแม่ ก กา เช่น จะ ปะ ทุ และเป็นคำที่มีตัวสะกดในแม่ กก กด กบ เช่น นัด พรม ภาคกลาง หากภาษาภาคกลางออกเสียงตรี ภาษาโคราชออกเสียงโท เช่น ฟ้า เป็น ฟา บ้าง รู้ เป็น รู

2. การผันอักษรกลางคืออักษรเสียงกลาง 9 ตัว ได้แก่ ก จ ฎ ฏ ด ต บ ป อ และ ถ้าเป็นคำตายในภาษาภาคกลางจะออกเสียงเอก แต่ภาษาโคราชออกเสียงตรี คำเป็นที่อักษรกลางเป็นพยัญชนะต้น จะมีพื้นเสียงเป็นเสียงสามัญ เช่น กา จัง โดน ดอม อาย เมื่อผันด้วยวรรณยุกต์เอกจะมีเสียงเอก เช่น กี่ จ่า เมื่อผันด้วยวรรณยุกต์ โท จะมีเสียงโท เช่น เก้า จ้าว เมื่อผันด้วยวรรณยุกต์ตรี จะมีเสียงตรี เช่น แก๊ง จุ้ย เมื่อผันด้วยวรรณยุกต์จัตวา จะมีเสียงจัตวา เช่น เก๋า จ๋า คำตายที่ใช้อักษรกลางเป็นพยัญชนะต้น จะมีพื้นเสียงเป็นเสียงวรรณยุกต์เอก เช่น กัด เด็ก ตบ บก เมื่อผันด้วยวรรณยุกต์โท จะมีเสียงโท เช่น จ้ะ กู้ด เมื่อผันด้วยวรรณยุกต์ตรี จะมีเสียงตรี เช่น ก๊ก จั๊ก โต๊ะ ปั๊ก เช่น ติด เป็น ติ้ด จิต เป็น จิ้ต อักษรกลางที่เป็นคำเป็นและคำตายในภาษาภาคกลางจะออกเสียงสามัญแต่ภาษาโคราช จะออกเป็นเสียงจัตวา เช่น กิน เป็น กิ๋น เดน เป็น เด๋น ใจ เป็น ใจ

3. การผันอักษรสูงคืออักษรที่มีเสียงสูง มี 11 ตัวได้แก่ ข ฃ (เลิกใช้) ฉ ฐ ถ ผ ฝ ศ ษ ส และ ห อักษรเหล่านี้หากเป็นคำเป็นภาษาภาคกลางจะออกเสียงโทแต่ภาษาโคราช ออกเสียงเอก เช่น ขี้ เป็น ขี่ ข้าว เป็น เข่า เสื้อ เป็น เสื่อ

4. คำย่อที่ใช้ในพจนานุกรม ใช้เป็นอักษรย่อวางไว้หน้าคำอธิบายความหมายของแต่ละคำ

ก. = กริยา

น. = นาม

บ. = บุรพบท

ว. = วิเศษณ์ (คุณศัพท์ หรือกริยาวิเศษณ์)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ส. = สรรพนาม

น. = สันธาน

อ. = อุทาน

ส่วนคำที่อยู่ในวงเล็บ ได้แก่ (ปริศ), (สำ) เป็นคำย่อที่ใช้บอกว่าข้อความที่ตามหลัง วงเล็บ เป็นปริศนาคำทาย ที่คนโคราชใช้เล่นทายกัน เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน เป็นการประเทืองปัญญา และเป็นสำนวน เป็นคำคมที่เป็นคติสอนใจ จึงใช้คำย่อในวงเล็บดังนี้

(ปริศ) คำที่เป็นปริศนาคำทาย เพื่อให้แก้ให้ทาย

(สำ) คำที่เป็นสำนวน

การเขียนคำในพจนานุกรมดังนี้

1. คำที่นำมารวบรวมในพจนานุกรมฉบับนี้ จะเขียนเป็นสำเนียงโคราชที่คนโคราชใช้พูดกันเพื่อให้ผู้อ่านได้สัมผัสกับสำเนียงพื้นเมืองที่แท้จริงหรือใกล้เคียงมากที่สุด โดยเขียนเป็นคำอ่านในวงเล็บ เป็นคำอ่านที่ใกล้เคียงมากที่สุด บ้างครั้งอาจจำเป็นต้องฝืนเสียง ซึ่งเป็นการเติมวรรณยุกต์ลงไปที่คำอ่าน ที่ไม่เป็นไปตามหลักของการผันวรรณยุกต์ในภาษาไทยกลาง เช่น ภาษาไทยกลาง เขียนว่า น้ำ ภาษาโคราชจะเขียนถ่ายทอดเสียงว่า น่าม ไม่เขียนว่า น้ำ นก เขียนว่า น่ก

2. คำบางคำยากที่จะหาข้อสรุป เพราะแต่ละท้องที่ในโคราชจะออกเสียงต่างกัน รวมทั้งเขียนหรือมีคำอธิบายต่างกัน เช่น ขันลงหิน ขันวังหิน หรือแม้แต่คำว่า เขียงนา เถียงนา เป็นต้น ต้องอาศัยผู้ทรงคุณวุฒิอภิปรายและหาข้อยุติร่วมกัน และเก็บไว้เป็นคำอธิบาย

3. คนโคราชไม่นิยมออกเสียงตัว ร ตัวควบกล้ำ เช่น คว ขว จึงเขียนตามสำเนียงพูด เพื่อคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของภาษาโคราช เช่น ควาย ก็จะเขียนเป็น ควย แขวน ก็จะเขียนเป็น แขน เป็นต้น หรือแม้แต่คำอธิบายโดยยกตัวอย่างประกอบ เช่น ประกอบคำว่า คา หมายถึงกำลังทำงาน เช่น คาควย (กำลังเลี้ยงควาย), คางัว (กำลังเลี้ยงวัว) เป็นต้น ซึ่งผู้อ่านที่ไม่ใช่คนโคราชอาจเห็นว่าเป็นเรื่องแปลก แต่คนโคราชก็พูดโดยไม่สะทกสะท้านและมีความรู้สึกว่าไม่ใช่เป็นเรื่องแปลกประหลาดแต่ประการใดเพราะเป็นวิถีชีวิต

4. การให้ความหมาย การอธิบายความหมายของคำจะพยายามใช้คำอธิบายสั้น ๆ เพื่อให้ได้ใจความ แต่บางคำจำเป็นต้องอธิบายรายละเอียด แม้ว่าจะคล้ายกับสารานุกรมก็ตาม คำบางคำไม่สามารถจะอธิบาย ด้วยภาษาภาคกลาง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ได้อย่างชัดเจน ก็จะพยายามหาภาพประกอบหรือวาดภาพประกอบ มาแสดงเท่าที่จะทำได้ เช่น นั่งจิ๊บ อุงพุ่ง เป็นต้น...

5. การกำหนดวจีวิภาคคือการกำหนดคำทางไวยากรณ์หรือส่วนที่ว่าด้วยหน้าที่ของคำ (Part of Speech) ได้แก่ คำนาม คำกริยา เป็นต้น บางคำอาจมีหลายหน้าที่ก็จะใช้หมายเลขบอกหน้าที่ของคำไว้ เช่น กะ (ก๊ะ)

1. บ. กับ เช่น มาก๊ะใคร (มากับใคร), ไปก๊ะใคร (ไปกับใคร), ก๊ะบ้าน (ที่บ้าน) ก๊ะไหน (ที่ไหน), ต๊ะ ก็พูด

2. ก. คาดคะเน ประมาณขนาดสิ่งของหรือจำนวน เช่น เห็นงูตัวใหญ่ก๊ะประมาณว่าเท่าแขน, ก๊ะดู ก็พูด...

6. การค้นหาคำ พจนานุกรมภาษาโคราชฉบับนี้บรรจุไว้ซึ่งคำที่เป็นสำเนียงภาษาโคราช ผู้อ่านหรือผู้ที่ศึกษาจำเป็นต้องค้นคำที่ตรงตามเสียงหรือสำเนียง โดยไปดูในหมวดตัวอักษรตามเสียงหรือสำเนียง นั้น ๆ เช่น

ขี่ ภาษาไทยกลางเป็น ขี้

เข่า ภาษาไทยกลางเป็น ข้าว

ช่าง ภาษาไทยกลางเป็น ช้าง

7. การอ้างอิงระหว่างคำ กรณีที่เป็นคำซึ่งไม่มีคำอธิบายความหมายมีแต่เขียนคำว่าดูตามด้วยคำที่จะต้องดู หมายความว่าให้ดูรายละเอียดจากคำดังกล่าวเพิ่มเติมเพื่อทราบถึงหน้าที่ของคำและความหมาย เช่น ดู ก๊อดล้อด เมื่อไปดูคำนี้จะพบว่า กอดล้อด (ก๊อดล้อด) ว.สั้น สั้นจู่, ก๊อดล้อด แก๊ดแล็ค ก็พูด

8. การยกตัวอย่างประกอบ คำบางคำเมื่ออธิบายความหมายแล้ว เห็นว่าควรจะยกตัวอย่างประกอบเพื่อให้เกิดความเข้าใจและการใช้คำได้อย่างถูกต้อง เพราะภาษาโคราชบางคำมีความหมายลึกซึ้งกว่าภาษาไทยภาคกลางหรือคำในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน จึงได้ยกตัวอย่างประกอบ อนึ่ง การยกตัวอย่างก็จะเขียนคำเป็นภาษาโคราชหรือสำเนียงโคราช และมีคำอธิบายความหมายในวงเล็บโดยใช้ภาษากลาง เช่น เด๊าะ (เด๊าะ) ก. ดัด เสแสร้ง เช่น ไป๋กรุงเทพวันเดี๋ยวเด๊าะดัดล่าง (ไปอยู่กรุงเทพเพียงวันเดียวเสแสร้งพูดภาษากรุงเทพ) ยังชาด (ยังชาด) ว. มาก, เหลือเกิน เช่น ยังชาดว่างาม หมายถึง งามเหลือเกิน

9. การออกเสียงอ่าน อักษรควบหรือกล้ำ บอกเสียงอ่านโดยใช้พินทุจุดใต้พยัญชนะตัวหน้า เช่น ปฺร้า โสน เป็นต้น

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

10. การอ่านซ้ำคำ คำที่อาจมีปัญหาในการอ่านได้บอกคำอ่านไว้ในวงเล็บ เพื่อมิให้สับสนหรืออ่านผิด เช่น กะเต่ดแพล่ด ๆ (กะเต่ดแพลดแพล่ด) ร่วงลู่ ๆ (ร่วงลุ่ลู่) เป็นต้น

11. สำนวน คำในภาษาโคราชที่เป็นสำนวนมีมาก แสดงถึงภูมิปัญญาของคนแต่ก่อนที่พูดเป็นสำนวนโวหารหรือสุภาษิตเป็นคติสอนใจ สำนวนบางสำนวนมองเห็นภาพได้อย่างชัดเจนฟังแล้ว มีความไพเราะในภาษา จึงได้นำมารวบรวมไว้ในฉบับนี้ เช่น

แช่งชัก หักกระดูก (แช่งชัก หักกระดูก) (สำ) ก. สาปแช่งให้ได้รับอันตรายอย่าง

ซักผ่าซีผ่าเยี่ยว (ซักผ่าขี่ผ่าเยียว) (สำ) ก. อุปการะเลี้ยงดู, อุปถัมภ์ค้ำลง

12. ปริศนาคำทาย คำทายที่คนแต่ก่อนผูกขึ้นเป็นเงื่อนงำ เพื่อให้แก้ให้ทายทั้งคน และคนแก้จะต้องใช้ความคิด ภูมิปัญญา ซึ่งนอกจากจะเป็นวิถีชีวิตอย่างหนึ่งที่ทำให้ ความสนุกสนานบันเทิงแล้วยังทำให้เกิดปัญญา ปฏิภาณไหวพริบอีกด้วย จึงได้นำมารวบรวมไว้ ในเล่มนี้เดียวกัน เช่น

ตุ๊กตุ้บแมงวันโห่ฮิ้ว (ตุ๊กตุ้บแมงวันโห่ฮิ้ว) (ปริศ) น. ขี้, อุจจาระ

นั่งบนตอหัวร่อคั่ก ๆ (นั่งบนตอหัวร่อคั่ก ๆ) (ปริศ) หม้อข้าวเดือด...

(มหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล, 2557: 9-14)

จากความข้างต้นเรื่องหลักการใช้ภาษา ตามที่มหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุลได้อธิบายไว้ ผู้วิจัยพบว่ามีความสอดคล้องกับคำอธิบายของ พชร สุวรรณภาชน์ ความว่า ภาษาไทยถิ่นโคราชมีความคล้ายกับภาษาไทยกลาง เช่นเดียวกับกลุ่มชาติพันธุ์ไทยโคราช กล่าวคือ ภาษาไทยโคราชมีการผสมผสานระหว่างภาษาไทยมาตรฐานกับภาษาไทยถิ่นอีสาน ซึ่งแตกต่างจากภาษาไทยอีสานที่มีความใกล้เคียงกับภาษาไทยลาวมากกว่า สังเกตจากภาษาไทยลาวจะมีการใช้คำบางคำที่เป็นภาษาลาวหรือภาษาเขมร แต่ภาษาไทยโคราชจะใกล้เคียงกับภาษาไทยกลางมากกว่าทั้งสำเนียงและการออกเสียง เป็นสาเหตุให้คนอีสานไม่ยอมรับว่าภาษาไทยถิ่นโคราชเป็นภาษาไทยถิ่นอีสาน ขณะเดียวกันคนไทยโคราชก็ไม่ยอมรับว่าภาษาไทยโคราชเป็นภาษาไทยถิ่นอีสานเช่นกัน (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 18-19) ในขณะที่คำอธิบายของ ถาวร สุบงกช (ถาวร สุบงกช, 2526: 48-104 อ้างถึงใน พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 19) และ จารุวรรณ ธรรมวัตร (จารุวรรณ ธรรมวัตร, ม.ป.ป.: 134-139 อ้างถึงใน พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 19) ผู้วิจัยพบข้อสรุปว่ามีความสอดคล้องกันเรื่องภาษาไทยถิ่นโคราช กล่าวคือ ภาษาไทยถิ่นโคราชเป็นผสมผสานระหว่างภาษาไทยถิ่นอีสาน ภาษาเขมรและภาษาไทยกลาง ส่งผลให้ลักษณะของภาษาและสำเนียงมีความต่างจากภาษาไทยถิ่นอีสาน

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จึงได้เรียกว่าเป็นภาษาไทยสำเนียงโคราช เนื่องจากมีเพียงสำเนียงเท่านั้นที่แตกต่างจากภาษาไทยกลาง ซึ่งสอดคล้องกับที่ เรืองเดช ปันเขื่อนขัติย์ อธิบายไว้ว่า ภาษาไทยถิ่นอีสาน เป็นภาษาไทยถิ่นย้อย กล่าวคือเป็นหนึ่งลักษณะของภาษาไทยกลาง เช่นเดียวกับ ภาษาไทยถิ่นสุพรรณ ภาษาไทยถิ่นสุโขทัย (เรืองเดช ปันเขื่อนขัติย์, 2531: 133 อ้างถึงใน พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 20)

อย่างไรนั้น พชร สุวรรณภาชน์ ได้อธิบายข้อสรุปเรื่องความหมายของภาษาถิ่นโคราชว่า ร้อยละ 80 ของภาษาไทยถิ่นโคราช มีความหมายตรงกับคำในภาษาถิ่นอีสานและรูปแบบคำคล้ายภาษาเขมร อย่างเช่นชื่อสถานที่ต่าง ๆ ในจังหวัดนครราชสีมา นอกจากนี้ ภาษายังประกอบด้วยศัทพ์เฉพาะที่ไม่พบในภาษาไทยกลางและศัพท์ที่ใช้ร่วมกับภาษาไทยกลางรวมประมาณ 1,065 คำ (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 23)

ศุภชัย ทอนสูงเนิน งานวิจัยปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาการพัฒนาชุมชน คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เรื่อง วิถีชีวิตชุมชนคนเพลงโคราช ได้อธิบายลักษณะภาษาไทยถิ่นโคราชได้สอดคล้องกับ พชร สุวรรณภาชน์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่าภาษาไทยถิ่นโคราชมีความคล้ายกับภาษาไทยกลางมากกว่าภาษาไทยถิ่นอีสาน หากแต่มีลักษณะเฉพาะที่สำเนียงโคราช โดย ศุภชัย ทอนสูงเนิน กล่าวว่า *ควรจะเรียกภาษาของชาวโคราชว่า “ภาษาไทยสำเนียงโคราช” จึงจะเหมาะสมกว่าเพราะคำพูดส่วนใหญ่เป็นภาษาไทย มีบ้างเป็นภาษาลาว เขมร ญวน มอญปะปนอยู่บ้าง ซึ่งมีการดัดแปลงเป็นสำเนียงโคราชเพื่อให้คล่องปาก* (ถาวร สุบงกช, 2526: 4 อ้างถึง ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 31) นอกจากนี้พบว่าความหมายของภาษาไทยถิ่นโคราชพบว่าปรากฏทั้งศัพท์ที่ไม่พบและศัพท์ที่ร่วมใช้กับภาษาไทยในภาคกลาง หากแต่เป็นศัพท์ที่มีความหมายเดียวกับภาษาไทยถิ่นอีสานร้อยละ 80 และมีคำเฉพาะที่เป็นภาษาเขมรปะปนอยู่บ้าง เช่น ชื่อสถานที่ต่าง ๆ (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 31-35)

จากข้างต้น เรื่องสำเนียงภาษา ผู้วิจัยสรุปได้ว่า สำเนียงโคราชเกิดจากการความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ เกิดเป็นสำเนียงภาษาประจำจังหวัดนครราชสีมา โดยมีความต่างและคล้ายกับภาษาไทยอีสานและภาษาไทยกลาง ภาษาที่ใช้ในการสื่อสารนิยมภาษาโคราชและภาษาไทยอีสาน หากพิจารณาจากกลุ่มชาติพันธุ์สามารถจำแนกได้ 9 ภาษา ประกอบด้วยภาษาโคราช ภาษาอีสาน ภาษาไทยวน ภาษามอญ ภาษาเขมร ภาษาส่วย ภาษาชาวบน ภาษาจีน และภาษาซิกข์ การออกเสียงสำเนียงโคราช เกิดจากการนำภาษาไทยกลางมาปรับเสียงวรรณยุกต์จนเกิดเป็นเสียงสำเนียงภาษาโคราช

จากการศึกษาเรื่องสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา ผู้วิจัยสรุปได้ว่าชื่อเมืองจังหวัดนครราชสีมาเกิดจากการเพี้ยนเสียงจากชื่อเมืองสองเมืองในอดีตคือ เมืองเสมา และเมืองโค-ราฆปุระ ภายหลังเกิดการเพี้ยนเสียงเป็น “เมืองโคราช” ด้านสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมที่ใหญ่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เป็นอันดับหนึ่งของประเทศไทย ส่งผลให้เป็นพื้นที่หนึ่งในประเทศไทยที่อุดมสมบูรณ์ไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติที่สมบูรณ์ มีเส้นทางคมนาคมระหว่างจังหวัดที่สะดวกและการบริหารภายในจังหวัดให้ความสำคัญกับระบบการศึกษามาตั้งแต่อดีต อีกทั้ง เนื่องด้วยความหลากหลายด้านชาติ-พันธุ์ที่อพยพเข้ามามีถิ่นฐานในพื้นที่ตั้งแต่อดีต ส่งผลให้เป็นพื้นที่ระดับจังหวัดที่มีสำเนียงภาษาที่หลากหลายและประชากรมีจำนวนรองเป็นอันดับสองจากกรุงเทพมหานคร สำเนียงภาษาที่พบคือภาษาไทยโคราช ซึ่งมีสำเนียงที่แปล่งที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างภาษาไทยกลาง ภาษาไทยถิ่นลาวและเขมร

1243966833
CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.2.2 ศิลปะการแสดงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา

ผู้วิจัยทำการศึกษาในด้านแนวคิดภูมิปัญญาการแสดงจังหวัดนครราชสีมา โดยมุ่งเน้นเรื่องเพลงพื้นบ้าน (เพลงปฏิพากย์) เป็นหลัก เนื่องจากมีความเชื่อมโยงกับพื้นที่วัฒนธรรมอีสานใต้ กลุ่มวัฒนธรรมโคราชและเพลงโคราช ซึ่งล้วนแต่เป็นบริบทที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการอธิบายตามสาระสำคัญว่าด้วยเรื่องวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน การละเล่นพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา เพลงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา และดนตรีพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมาตามลำดับดังนี้

2.2.2.1 วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน

สุกัญญา ภัทราชัย อธิบายเรื่องเพลงปฏิพากย์ในประเทศไทย โดยผู้วิจัยสรุปความเหมือนและความต่างทางวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้าน (เพลงปฏิพากย์) ได้ว่าเพลงปฏิพากย์ในประเทศไทยปรากฏเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มแรก เพลงปฏิพากย์ภาคเหนือและภาคอีสาน กลุ่มที่สอง เพลงปฏิพากย์ภาคกลางและภาคใต้ ซึ่งทั้งสองกลุ่มได้ถูกจำแนกตามหลักทฤษฎีทางดนตรี กล่าวคือ ภาคเหนือและภาคอีสานเน้นการใช้เครื่องดำเนินทำนองและเนื้อหาทำนอง ภาคกลางและภาคใต้เน้นการใช้เครื่องกำกับจังหวะ การปรบมือและการร้องรับแบบลูกคู่ นอกจากนี้ ยังมีรูปแบบเพลงและวัตถุประสงค์การนำไปใช้ที่แตกต่างกัน สำหรับประเด็นที่สอดคล้องหรือเหมือนกันของเพลงปฏิพากย์ทั้งสี่ภาคคือ การริเริ่ม สร้างสรรค์และความนิยมร้องเล่นนั้นเกิดขึ้นในกลุ่มหนุ่มสาว เหมือนกัน ทั้งนี้ สุกัญญา ภัทราชัยได้อธิบายไว้โดยละเอียดความว่า

> *ประเทศไทยปัจจุบันเป็นศูนย์รวมของวัฒนธรรมหลากหลาย กลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในท้องที่ต่าง ๆ ของประเทศมีหลายกลุ่ม แต่ละกลุ่มต่างก็มีการสะสมวัฒนธรรมของตนเองมาเป็นเวลานานแม้ว่าโครงสร้างหลักทางวัฒนธรรมจะคล้ายคลึงกัน แต่ภาษา ประเพณี และสภาพภูมิศาสตร์ของท้องถิ่นมีส่วนกำหนดผลพวงทางวัฒนธรรมเหล่านั้นให้แตกต่างกันออกไป*

เพลงปฏิพากย์เป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่งที่พบในทุกภาคของไทยและในเพลงของชนเผ่าไททุกถิ่น เช่น ไทลาว ไทลื้อ ไทขืน ที่เชียงตุง เป็นต้น แต่เพลงที่ร้องนั้นแตกต่างกันไปทั้งท่วงทำนอง เนื้อหา เครื่องดนตรีประกอบและโอกาสที่ร้อง จึงจะจำแนกเพลงปฏิพากย์ตามภาคต่าง ๆ ของไทยออกเป็น 2 กลุ่มคือ เพลงปฏิพากย์ในภาคเหนือภาคอีสาน และ เพลงปฏิพากย์ของภาคกลางภาคใต้

การจัดแบ่งลักษณะนี้สืบเนื่องมาจากภาคเหนือและภาคอีสานมีวัฒนธรรมใกล้เคียงกันคือ มีประเพณีให้เสรีภาพแก่คู่หนุ่มสาวในการเลือกคู่อันเป็นโอกาสทำให้เกิดเพลงปฏิพากย์เช่นกัน และเพลงของทั้งสองภาคนี้ยังเป็นเพลงที่เน้นทำนอง (melody) โดยใช้เครื่องดนตรีประเภทดีดสีและเป่าประกอบ ในขณะที่เพลงของภาคกลางและภาคใต้เป็นเพลงที่เน้นจังหวะ (rhythm) ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี และมีบทลูกคู่ร้องรับเหมือนกัน

เพลงปฏิพากย์ของภาคเหนือและภาคอีสาน เพลงปฏิพากย์ในภาคทั้งสองนี้ได้แก่ ซอของไทยลานนา ลำของชาวไทยอีสาน เบริน เจรียงของ ชาวไทย-เขมรแถบจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ หรือที่เรียกว่า ชาวเขมรสูง ชาวไทยลานนาและชาวไทยอีสานมีประเพณีเหมือนกันในการให้เสรีภาพในการเลือกคู่แก่หนุ่มสาว เมื่อหญิงสาวมีอายุ 15 ปีขึ้นไป พ่อแม่จะให้ลูกสาว “ลงข่วง” ทำงาน เช่นทอผ้า ปั่นฝ้ายหรือกรอไหมในยามค่ำคืน ในขณะที่สาวกำลังทำงานนั้นหนุ่มจะถือโอกาสมานั่งสนทนาเกี้ยวพาราสีสาวที่ตนหมายปอง ในการสนทนากันทั้งสองฝ่ายจะโต้ตอบกันด้วยคำพูดที่คล้องจองกัน ลักษณะเป็นคำกลอนพื้นบ้าน เปรียบเทียบโวหาร ลักษณะของคำกลอนอย่างไทยล้านนาเรียกว่า “คำเรือ” หรือ “คำลาย” และทางไทยอีสานเรียกว่า “คำผญา” (สุกัญญา ภัทราชัย, 2540: 10)

เพลงปฏิพากย์ของภาคกลางและภาคใต้ ภาคกลางเป็นแหล่งที่มีเพลงปฏิพากย์อยู่หลายชนิด เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงฉ่อย เพลงอีแซว เป็นต้น เพลงปฏิพากย์ของภาคกลางและภาคใต้มีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างไปจากเพลงของภาคอื่นที่โครงสร้างเพลงคือ ลักษณะเป็นเพลงชุดและหนักไปในทางเพลงสังวาส เต็มไปด้วยโวหารสองแง่สองง่าม ท่วงทำนองของการร้องค่อนข้างเร็วและกระชั้น มีลักษณะเหมือนการด้นกลอนสดมากกว่าร้องเป็นทำนอง มีลูกคู่ช่วยร้องรับ เพื่อเพิ่มน้ำหนักบทกลอนและสานต่อเพลง มีการให้จังหวะร่วมกันคือ ปรบมือหรือใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีซึ่งเป็นเครื่องดนตรีขั้นพื้นฐานที่สุด ได้แก่ กรับ โทน ฉิ่ง ช่วยประกอบจังหวะ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

> *เนื้อหาของเพลงไม่ได้มุ่งเพื่อการเกี้ยวพาราสีโดยตรง แต่ใช้เป็นเครื่องผ่อนคลายขณะที่มีการทำงานร่วมกัน เช่น การลงแขกเกี่ยวข้าว หรือใช้เป็นการละเล่นในโอกาสที่ได้มาพบปะกันตามเทศกาลต่าง ๆ เช่น งานสงกรานต์ งานทอดผ้าป่า* (สุกัญญา ภัทราชัย, 2540: 13)

ชนิตร ภู่กาญจน์ บทความตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์แนวหน้า หน้า 17 เมื่อวันที่ 7 กรกฎาคม พ.ศ. 2543 เรื่อง ตำนานเพลงพื้นบ้านของไทย รากเหง้าแห่งศิลปะทางดนตรี กล่าวว่า เพลงพื้นบ้านของภาคตะวันออกเฉียงเหนือถือเป็นศิลปะการแสดงประเภทการร้องหรือเพลงร้อง เพื่อมุ่งเน้นความสนุกสนานในงานรื่นเริงต่าง ๆ เป็นสำคัญ โดยลักษณะเฉพาะของเพลงพื้นบ้านอีสาน มีความโดดเด่นด้านการขับร้องประกอบเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น แคน พิณ ซอ โปงลาง โหวด หืนหรือหืน เป็นต้น โดยเพลงพื้นบ้านอีสานสามารถนำไปใช้ร้องได้ทุกโอกาสโดยไม่จำกัดเทศกาล ฤดูกาล หากแต่นิยมร้องในงานรื่นเริง วัตถุประสงค์การนำเพลงพื้นบ้านอีสานไปใช้ตามโอกาสต่าง ๆ จะมีความคล้ายกับเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือ ซึ่งร้องเพื่อคลายอารมณ์และต้องมีดนตรีประกอบอยู่ด้วยเสมอ เช่น ปี ซึง สะล้อ ต่างจากเพลงพื้นบ้านภาคกลางที่นิยมใช้แสดงระหว่างการทำงานของชาวบ้าน อันเป็นที่มาของการเกิดเพลงพื้นบ้านภาคกลางที่ว่าเกิดจากการประกอบอาชีพ กล่าวคือ เพลงพื้นบ้านภาคกลางนิยมร้องเล่นในหมู่คณะเพื่อคลายเหนื่อยจากการทำงาน มักร้องเล่นเป็นเทศกาลหรือโอกาสสำคัญ และไม่ใช่เครื่องดนตรีประกอบ ส่วนใหญ่นิยมการปรบมือให้จังหวะประกอบการร้องเพลง (ชนิตร ภู่กาญจน์, 2543: 17)

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข ได้อธิบายเรื่อง ลักษณะดนตรีพื้นบ้านภาคอีสานและลักษณะทั่วไปของกลุ่มวัฒนธรรมภาคอีสาน ความว่า

> *ลักษณะทั่วไปของดนตรีพื้นบ้านอีสานภาคอีสานหรือภาคตะวันออกเฉียง-เหนือ ของประเทศไทย ประกอบด้วยจังหวัดต่าง ๆ 19 จังหวัดคือ เลย หนองคาย อุดรธานี สกลนคร นครพนม ขอนแก่น กาฬสินธุ์ มุกดาหาร ชัยภูมิ มหาสารคาม ร้อยเอ็ด ยโสธร อุบลราชธานี นครราชสีมา บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ หนองบัว-ลำภู และอำนาจเจริญ*
>
> *ภาคอีสานมีภูมิอากาศแบ่งเป็น 3 ฤดูคือ ฤดูฝน ฤดูหนาว และฤดูร้อน ชาวชนบทอีสานมีชีวิตความเป็นอยู่อย่างง่าย ส่วนมากมีฐานะยากจน ชาวอีสานมีความเลื่อมใสศรัทธาในพุทธศาสนา เชื่อในกฎแห่งกรรม เชื่อในนรกสวรรค์ มีใจบุญสุณทาน มีเมตตากรุณา เคร่งครัดในระเบียบประเพณีต่าง ๆ เช่น “ฮีตสิบสอง” และ “คองสิบสี่”*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

กลุ่มชนในภาคอีสานพอจะแบ่งออกเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ ได้ 2 กลุ่มคือ กลุ่มอีสานเหนือและกลุ่มอีสานใต้

กลุ่มอีสานเหนือคือกลุ่มที่อยู่ในเขตจังหวัดเลย หนองคาย อุดรธานี สกลนคร นครพนม ขอนแก่น มหาสารคาม กาฬสินธุ์ มุกดาหาร ชัยภูมิ ร้อยเอ็ด ยโสธร และอุบลราชธานี ลักษณะเด่นทางวัฒนธรรมของกลุ่มอีสานเหนือคือ "วัฒนธรรมหมอลำ-หมอแคน"

กลุ่มอีสานใต้ได้แก่กลุ่มชนในเขตจังหวัดนครราชสีมา บุรีรัมย์ สุรินทร์ และศรีสะเกษ ลักษณะเด่นทางวัฒนธรรมของกลุ่มอีสานใต้คือ "วัฒนธรรมเจรียงกันตรึม"กับ"วัฒนธรรมเพลงโคราช"

ชาวอีสานมีพลเมือง 1 ใน 3 ของพลเมืองทั้งประเทศ ประกอบด้วยชนกลุ่มน้อยหลายเผ่าหลายวัฒนธรรม และได้ตั้งรกรากอยู่เป็นเวลานาน สามารถรักษาขนบธรรมเนียมประเพณี ภาษา ศิลปะ และวัฒนธรรมของตนไว้ได้ โดยเฉพาะวัฒนธรรมด้านดนตรี แต่ละเผ่าจะมีวัฒนธรรมเป็นของตนเอง และมีการเปลี่ยนแปลงพัฒนามาโดยลำดับจนถึงปัจจุบัน ปัจจุบันถูกผสมกลมกลืนจากวัฒนธรรม ดนตรีพื้นบ้านอีสานระหว่างกันในหลายรูปแบบ ทั้งในระหว่างวัฒนธรรมในอีสานเอง และระหว่างภูมิภาคต่าง ๆ

ดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีวิวัฒนาการมาเป็นเวลานาน เริ่มจากการเลียนเสียงของธรรมชาติ ป่า เขา ลำเนาไพร เสียงฝนตกและเสียงลมพัดเสียงใบไม้ไหว เสียงน้ำตก และนำเสียงเหล่านั้นมาใช้วัสดุในท้องถิ่นทำเลียนเสียง ต่อมาใช้วัสดุพื้นบ้านมาใช้เลียนเสียงธรรมชาติ เช่นใบไม้ ผิวไม้ ต้นหญ้าปล้อง ไม้ไผ่ หลังจากนั้นได้วิวัฒนาการจากเครื่องหนัง สายหนัง แรงสั่นสะเทือนจนเป็น วิวัฒนาการขั้นสูงสุดของดนตรีพื้นบ้าน มีความละเอียด มีความไพเราะมากขึ้น และเริ่มนำมาประสมประสานเกิดเป็นวงดนตรีพื้นบ้าน เช่น กรับ เกราะ โปง โปงลาง ระนาด ฆ้อง กลอง โหวด ปี่ พิณ ดังที่เห็นอยู่ในปัจจุบัน

ลักษณะเด่นของดนตรีพื้นบ้านอีสาน พบว่ามีการสืบทอดเชื่อมโยงจากอดีตสู่ปัจจุบันด้วยวิธีการทางมุขปาฐะ ลักษณะท่วงทำนองรูปแบบและลีลามีหลายระดับเสียง ส่วนมากจะเน้นการละเล่นประกอบดนตรี และมีความเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีในลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น แบ่งออกเป็นกลุ่มวัฒนธรรมใหญ่ๆ ได้ 2 กลุ่มคือ กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีอีสานเหนือและกลุ่มวัฒนธรรมดนตรีอีสานใต้ แต่ละกลุ่มต่างมีเอกลักษณ์ของกลุ่มชนในด้านเครื่องดนตรี การประสมวงดนตรีพื้นบ้านที่แตกต่างกันใน ท้องถิ่นนั้น ๆ (ปิยพันธ์ แสนทวีสุข, 2549: 13)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จากความข้างต้น เรื่องการจำแนกกลุ่มวัฒนธรรมภาคอีสาน สรุปได้ว่า ปรากฏกลุ่มวัฒนธรรมหลัก 2 กลุ่มคือ กลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือและอีสานใต้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าหากจะจำแนกโดยใช้เกณฑ์ทางวัฒนธรรมในด้านภูมิปัญญาและความคิดสร้างสรรค์ รวมไปถึงวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน สามารถแบ่งกลุ่มวัฒนธรรมภาคอีสานได้ 3 กลุ่มคือกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำเจรียงกัมตรึมและเพลงโคราช โดยกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราชจัดอยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ตามที่ชนิตร ภู่กาญจน์ ได้กล่าวไว้ว่า การจำแนกกลุ่มวัฒนธรรมภาคอีสานสามารถจำแนกได้ 3 กลุ่มใหญ่ ๆ ประกอบด้วย กลุ่มที่ 1 กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ ปรากฏในจังหวัดแถบพื้นที่อีสานเหนือ ได้แก่ เลย อุดรธานี สกลนคร นครพนม หนองคาย ขอนแก่น มหาสารคาม กาฬสินธุ์ มุกดาหาร ชัยภูมิ ยโสธร อุบลราชธานี ร้อยเอ็ด กลุ่มที่ 2 กลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช ปรากฏในจังหวัดแถบพื้นที่ นครราชสีมา และกลุ่มที่ 3 กลุ่มวัฒนธรรมเจรียงกันตรึม ปรากฏในจังหวัดแถบพื้นที่อีสานใต้ ได้แก่ สุรินทร์ ศรีสะเกษ บุรีรัมย์ (ชนิตร ภู่กาญจน์ , 2543: 17)

นอกจากนี้ ผู้วิจัยพบว่าปัจจุบันได้มีการจัดตั้งจังหวัดใหม่ ๆ ในภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือเพิ่มขึ้น เช่น จังหวัดหนองบัวลำภู ตั้งอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนบนหรือแอ่งสกลนคร หนึ่งในสามจังหวัดที่ได้รับการจัดตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2536 พร้อมกับจังหวัดอำนาจเจริญและจังหวัดสระแก้ว จังหวัดหนองบัวลำภูจัดตั้งเป็นจังหวัดในลำดับที่ 75 ของประเทศไทย สำหรับจังหวัดอำนาจเจริญ ตั้งอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่าง จัดตั้งเป็นจังหวัดเมื่อวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2536 พร้อมกับจังหวัดหนองบัวลำภูและจังหวัดสระแก้ว (จังหวัดสระแก้ว ตั้งอยู่ในภาคตะวันออกตอนบน จังหวัดพรมแดนการค้าขายกับประเทศกัมพูชาในทางทิศตะวันออก โดยทิศเหนือติดกับจังหวัดนครราชสีมา) จังหวัดอำนาจเจริญแต่เดิมเป็นอำเภอในจังหวัดอุบลราชธานี ประกอบด้วยอำเภออำนาจเจริญ (ปัจจุบันคือ อำเภอเมืองอำนาจเจริญ) อำเภอชานุมาน อำเภอปทุมราชวงศา อำเภอพนา อำเภอหัวตะพาน อำเภอเสนางคนิคม และกิ่งอำเภอลืออำนาจ (ปัจจุบันคืออำเภอลืออำนาจ) ขณะเดียวกับพบว่ามีการจัดตั้งจังหวัดบึงกาฬ ซึ่งอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนบนสุดของประเทศไทย โดยแยกอำเภอบึงกาฬ อำเภอเซกา อำเภอโซ่พิสัย อำเภอบุ่งคล้า อำเภอบึงโขงหลง อำเภอปากคาด อำเภอพรเจริญ และอำเภอศรีวิไล ออกจากการปกครองของจังหวัดหนองคาย แล้วจัดตั้งเป็นจังหวัดบึงกาฬ ลำดับที่ 76 ของประเทศไทย (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี, 2562: ออนไลน์)

ขณะเดียวกัน บุษกร สำโรงทอง งานวิจัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน ประจำปี พ.ศ. 2549 เรื่อง วัฒนธรรมดนตรีไทยภาคกลางและภาคอีสานใต้: พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความรู้ ได้กล่าวว่ากลุ่มวัฒนธรรมดนตรีของภาคอีสานใต้ โดยผลการวิจัยพบว่า ดนตรีพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านแบ่งได้ 3 กลุ่มคือ กลุ่มที่หนึ่ง วัฒนธรรมโคราช เช่น การขับร้องเพลงโคราช การรำโทน กลุ่มที่สอง วัฒนธรรมดนตรีกันตรึม ชาว

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีสะเกษ สระแก้ว โดยดนตรีของกลุ่มนี้ประกอบด้วยรูปแบบการขับร้อง เรียกว่า “เจรียง” และรูปแบบดนตรีบรรเลง เรียกว่า วงกันตรึม วงมโหรีเขมร วงปี่พาทย์พื้นเมืองและวงมะม้วด และกลุ่มที่สาม กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ ชนกลุ่มเล็กชาวอีสานใต้ พบรูปแบบการขับร้องเรียกว่า “หมอลำ” เป็นที่นิยมในจังหวัดอุบลราชธานี ซึ่งลักษณะเฉพาะการแสดงดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ ปรากฏว่าเป็นการถ่ายทอดความรู้แบบมุขปาฐะ ได้รับอิทธิพลความเชื่อทางพระพุทธศาสนา ศิลปินมีบทบาทด้านการอนุรักษ์และจัดการทางวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน กิจกรรมเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับเรื่องพิธีกรรมและความเชื่อ (บุษกร สำโรงทอง, 2549: 19)

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข ได้อธิบายการจำแนกกลุ่มวัฒนธรรมในแถบอีสานใต้ว่าสามารถจำแนกได้เป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มวัฒนธรรมเขมรและกลุ่มวัฒนธรรมโคราช โดยกลุ่มวัฒนธรรมโคราชปรากฏในเขตพื้นที่แถบอีสานใต้หรือพื้นที่แอ่งโคราช อีกทั้ง อธิบายลักษณะทางวัฒนธรรมดนตรีอีสานใต้ว่าเป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมบันเทิงในรูปแบบของดนตรีและการละเล่น ซึ่งแตกต่างตามแต่ละกลุ่มวัฒนธรรม ความว่า

> *ดนตรีอีสานใต้ อยู่บริเวณที่ราบตอนใต้ที่เรียกว่า แอ่งโคราชในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมา บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ มีการสืบทอดทางวัฒนธรรม แบ่งได้ 2 กลุ่มคือ*
>
> *1. กลุ่มวัฒนธรรมเขมร-ส่วย ได้รับการสืบทอดวัฒนธรรมมาจากเขมรส่วย กลุ่มนี้จะพูดภาษาเขมรและภาษาส่วย*
>
> *2. กลุ่มวัฒนธรรมโคราช ส่วนใหญ่อยู่ในจังหวัดนครราชสีมา กลุ่มนี้จะพูดภาษาโคราช*
>
> *ลักษณะของดนตรีอีสานใต้คือ ศิลปะการดนตรีและการละเล่นได้รับอิทธิพลสืบทอดมาจากขอม และได้รับการถ่ายทอดต่อกันมา โดยผ่านการไปมาหาสู่กันกับชาวเขมรผ่านการค้าขายและแลกเปลี่ยนกัน ดนตรีและการละเล่นที่มีคือ ลิเกเขมร กันตรึม อาไย เป็นต้น ลักษณะอีกอย่างของดนตรีอีสานใต้คือ ศิลปะการดนตรีและการละเล่นเกิดขึ้นในท้องถิ่นเอง เป็นการละเล่นที่ชาวบ้านเล่นกันมานาน ดนตรีจะเป็นเพียงส่วนประกอบของการละเล่น เช่น เรือมอันเร กะโนบติงตอง เรือมตรด เป็นต้น แต่ในปัจจุบันเริ่มมีการนำมาเล่นกับวงดนตรีมากขึ้นเพื่อให้การแสดงมีความน่าสนใจและเกิดความไพเราะยิ่งขึ้น*
>
> *เรือมอันแรและกะโนบติงตอง เป็นการละเล่นที่เกิดขึ้นในอีสานใต้ในเดือนห้า ซึ่งเป็นช่วงหยุดงานประจำหนุ่มสาวจะมาเล่นเรือมอันเรเป็นหมู่คณะใต้ต้นมะพร้าว ซึ่งแต่ละหมู่บ้านมักนิยมปลูกมะพร้าวให้ร่มครึมอยู่ทุกหมู่บ้านและมี*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ดนตรีอยู่บทหนึ่งที่มีจังหวะเป็นจังหวะที่เรียกว่า “มะลุบโดง” (ร่มมะพร้าว) ซึ่งเป็นจังหวะที่เกิดจากการนิยมปลูกมะพร้าวของชาวอีสานใต้นั่นเอง (ปิยพันธ์ แสนทวีสุข, 2549: 15)

ด้วยจังหวัดนครราชสีมาอยู่ในเขตพื้นที่วัฒนธรรมภาคอีสานใต้และติดต่อกับภาคกลาง ส่งผลให้ลักษณะของศิลปะการแสดงแถบภาคอีสานใต้และภาคกลางมีความสอดคล้องกันตามที่ ขำคม พรประสิทธิ์ งานวิจัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน เรื่อง วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคอีสานใต้และภาคกลาง ได้อธิบายไว้ในผลการวิจัย ผู้วิจัยสรุปได้ว่า วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านที่ปรากฏในแถบภาคอีสานใต้มีลักษณะร่วมในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ ส่วนประกอบของกิจกรรมทางวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านประกอบด้วย 3 ส่วนตามลำดับ ประกอบด้วย ส่วนที่ 1 ส่วนของการเริ่มต้นกิจกรรมด้วยพิธีการไหว้ครู ส่วนที่ 2 ส่วนของเนื้อหาของกิจกรรม และส่วนที่ 3 ส่วนของการจบกิจกรรมเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการลาและอวยพร ทั้งนี้ ลักษณะเฉพาะของกิจกรรมทางดนตรีพื้นบ้าน จำแนกได้ 2 กลุ่มใหญ่คือ กิจกรรมกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อและกิจกรรมกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับความบันเทิง ซึ่งพบว่าลักษณะร่วมทางวัฒนธรรมการบรรเลงมีความคล้ายกับในแถบภาคอีสานใต้และภาคกลาง โดยมีลักษณะเฉพาะดังนี้

1. การบรรเลงมีความยืดหยุ่น ไม่ตายตัว มีความเรียบง่าย
2. บทเพลงมีเนื้อเต็ม ความยาวของทำนองไม่มากนัก ทำนองสั้นและมีการซ้ำทำนองไปมาโดยไม่มีข้อจำกัด ขึ้นอยู่กับเวลาและเนื้อร้องที่นำมาร้องประกอบกับทำนองนั้น ๆ
3. กลุ่มเสียงจะไม่เปลี่ยนบันไดเสียงบ่อยครั้ง ยกเว้นดนตรีประกอบพิธีมะม้วด ซึ่งมีการเปลี่ยนบันไดเสียงที่หลากหลาย
4. การดำเนินทำนองมีการเก็บผสมการสะบัดและขยี้
5. เนื้อหาของกิจกรรมทางดนตรีพื้นบ้านมักเกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงพื้นบ้านของจังหวัดนั้นๆ เช่น วงมโหรีโคราช การรำโทน เพลงโคราช ที่ปรากฏในจังหวัดนครราชสีมา เป็นต้น (ขำคม พรประสิทธิ์, 2549: ค)

ทั้งนี้ ผู้วิจัยมีทัศนะว่าบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงทุกช่วงสมัยนับเป็นตัวแปรที่ทำให้เกิดการปรับตัวของวัฒนธรรมทางดนตรีและเพลงพื้นบ้าน เหนือสิ่งอื่นใด ความเป็นอัตลักษณ์ตัวตนว่าด้วยกลุ่มชาติพันธุ์กำเนิด วัฒนธรรม ค่านิยมของมนุษย์ในแต่ละท้องถิ่นยังคงเป็นหัวใจสำคัญของมนุษย์ในการดำรงไว้ไม่ให้กลายหรือสูญสิ้นไปเสียทั้งหมด ด้วยเหตุนี้ ลักษณะเฉพาะหรือความเป็นตัวตนเพลงพื้นบ้านของแต่ละท้องถิ่นจึงยังคงเด่นชัดและสอดแทรก

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เอกลักษณ์ไว้ โดย เครือจิต ศรีบุญนาค ได้กล่าวไว้ว่า พัฒนาการด้านวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสานเกิดจากการได้รับผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์หรือการเปลี่ยนแปลงทางสังคม จนกระทั่งเกิดการสร้างสรรค์แนวใหม่ในวิถีของเพลงพื้นบ้าน ส่งผลให้เพลงพื้นบ้านอีสานเกิดการพัฒนาด้านลักษณะของดนตรีขึ้น เช่น เพลงโคราชซิ่ง หมอลำซิ่ง และกันตรึมร็อค อธิบายได้ดังนี้

1. กลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราชคือ “เพลงโคราช” เกิดการพัฒนาเป็น “เพลงโคราชซิ่ง” ศิลปินประยุกต์โดยการผสมผสานระหว่างเพลงโคราชดั้งเดิมหรือเพลงก้อมเข้ากับเพลงลูกทุ่งสมัยใหม่ ดนตรีที่ใช้ประกอบด้วยเครื่องดนตรีสากลคือ อิเล็กโทน กลองทอม ฉิ่ง ฉาบ กลองชุด

2. กลุ่มวัฒนธรรมไทยลาวคือ “หมอลำกลอน” เกิดการพัฒนาเป็นหมอลำซิ่ง ศิลปินประยุกต์โดยการผสมผสานระหว่างลำกลอนกับหมอลำเพลิน มีเครื่องดนตรีหลักคือแคน และมีเครื่องดนตรีสากลประกอบคือ เบส กีตาร์ พิณ คีย์บอร์ด กลองชุด และมีหางเครื่องเต้นประกอบ

3. กลุ่มวัฒนธรรมไทยเขมรคือ “กันตรึม” เกิดการพัฒนาเป็น “กันตรึมร็อค” ศิลปินประยุกต์โดยการผสมผสานระหว่างกันตรึมแบบดั้งเดิมกับเครื่องดนตรีสากลผสมผสานกับกลองกันตรึม ซอ ฉิ่ง ฉาบ กลองชุด กีตาร์ อิเล็กโทน และเล่นในจังหวะที่เร้าใจสนุกสนาน (เครือจิต ศรีบุญนาค, 2545: 9-14)

พัฒนาการทางดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราชตามที่ เครือจิต ศรีบุญนาค ได้กล่าวไว้ข้างต้น สอดคล้องกับคำอธิบายเรื่องปัจจัยที่ทำให้เกิดเพลงโคราชซิ่งโดย บุษกร สำโรงทอง ได้กล่าวไว้ว่า ปัจจุบันเพลงโคราชได้รับอิทธิพลจากเพลงลูกทุ่งและหมอลำ ค่านิยมของผู้ฟังที่เปลี่ยนไปเป็นเหตุทำให้เกิดพัฒนาการวัฒนธรรมเพลงโคราช (บุษกร สำโรงทอง, 2549: 21)

ในขณะเดียวกัน ผู้วิจัยพบว่าแหล่งอารยธรรมในเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือประกอบด้วยแอ่งสกลนคร (ตอนเหนือ) และแอ่งโคราช (ตอนใต้) สำหรับแอ่งโคราช มีลักษณะเป็นชุมชนโบราณตั้งแต่สมัยโลหะ พบในบริเวณเขตที่ราบลุ่มของลำน้ำและที่ราบลุ่มน้ำท่วมถึง โดยเฉพาะบริเวณแม่น้ำมูลและชี พบแหล่งชุมชนโบราณที่มีอายุเก่าแก่กว่าในเขตที่ราบลุ่มของลำน้ำ ทั้งนี้ แอ่งสกลนครและแอ่งโคราชมีชุมชนโบราณที่แตกต่างกัน กล่าวคือ แอ่งโคราช พบว่ามีพัฒนาการจากการเปลี่ยนแปลงรูปร่างของชุมชน ทั้งลักษณะชุมชนที่ตั้งอยู่บนเนินดิน ชุมชนที่มีคูน้ำล้อมรอบ ชุมชนที่มีคูน้ำและคันดินล้อมรอบ แบบสม่ำเสมอและไม่สม่ำเสมอ มีอ่างเก็บน้ำ คันกั้นน้ำและถนนเชื่อมระหว่างชุมชนขนาดใหญ่กับขนาดเล็ก ในขณะที่ แอ่งสกลนคร ส่วนใหญ่ปรากฏชุมชนที่มีลักษณะตั้งอยู่บนเนินดิน ชุมชนที่มีคูน้ำคันดินล้อมรอบพบ 2 แห่งคือ เมืองหนองหานน้อย จังหวัดอุดรธานี และเมืองหนองหลวง จังหวัดสกลนคร ตามที่ ศรีศักร วัลลิโภดม ได้อธิบายเรื่องเขตพื้นที่บริเวณแอ่งโคราชไว้ในหนังสือแอ่งอารยธรรมอีสานความว่า

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

อีสาน 2 แอ่ง ได้แก่ แอ่งสกลนครและแอ่งโคราช ภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสาน เปรียบเสมือนบริเวณที่อยู่ในกรอบรูปสี่เหลี่ยมทางตะวันตก ตั้งแต่เหนือจรดใต้มีเทือกเขาเพชรบูรณ์และดง พญาเย็นเป็นขอบแบ่งกั้นออกจากภาคเหนือและภาคกลาง ทางใต้มีเทือกเขาพนมดงรักทอดเป็นแนวยาวจากตะวันตกไปตะวันออก กันออกจากที่ราบต่ำ ทางด้านตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยาและที่ราบต่ำเขมรทางเหนือและตะวันออกมีแม่น้ำโขงเป็นขอบไหลลงมาจากเหนือ กันดินแดนในภาคนี้ออกจากประเทศลาวและเขมร ภูมิประเทศภายในมีลักษณะคล้ายแอ่งกระทะใหญ่ 2 แอ่ง คือ แอ่งสกลนครและแอ่งโคราช

แอ่งสกลนคร อยู่ตอนเหนือในเขตจังหวัดเลย อุดรธานี หนองคาย สกลนครและนครพนม ตอนเหนือและตอนตะวันออกของแอ่ง มีลำแม่น้ำโขงเป็นขอบ ส่วนตอนใต้และตะวันตกมีเทือกเขาภูพานตัดผ่านแบ่งกั้นแอ่งสกลนครออกจากแอ่งโคราช

ลำน้ำส่วนใหญ่จะไหลจากที่สูงในเขตเทือกเขาภูพานลงมาทางเหนือและตะวันออกเฉียงเหนือ ไปออกแม่น้ำโขง

ลำน้ำสำคัญ ได้แก่ ลำน้ำโขง ลำน้ำห้วยหลวง ลำน้ำสงคราม ลำน้ำก่ำและลำน้ำพุง เป็นต้น

แอ่งโคราช ซึ่งอยู่ทางตอนใต้ เป็นแอ่งใหญ่กว่าแอ่งสกลนครา มีลักษณะเป็นแอ่งกระทะคือมีบริเวณที่สูงเป็นขอบอยู่โดยรอบ และค่อย ๆ ลาดลงสู่ที่ลุ่มต่ำน้ำท่วมถึงในบริเวณตอนกลาง ซึ่งทอดเป็นแนวยาวจากตะวันตกเฉียงใต้ตามลำน้ำแม่น้ำมูลไปทางตะวันออกเฉียงเหนือไปจนออกแม่น้ำโขงในเขตจังหวัดอุบลราชธานี

ลำน้ำสำคัญที่อำนวยความอุดมสมบูรณ์ให้แก่แอ่งโคราชคือ แม่น้ำมูล และแม่น้ำชี ไหลมาแต่เทือกเขาและที่สูงทางตะวันตก แม่น้ำมูลมีต้นน้ำมาแต่ลำตะคองในเขตเทือกเขาดงพญาเย็น และลำแชะ ลำพระเพลิงในเทือกเขาพนมดงรัก ไหลผ่านบริเวณที่ราบลุ่มน้ำท่วมถึงในเขตจังหวัดนครราชสีมา บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ ไปออกแม่น้ำโขงในเขตจังหวัดอุบลราชธานี

สองฝั่งของแม่น้ำนี้ทั้งด้านเหนือและด้านใต้มีลำน้ำสาขาที่ไหลมาจากที่สูงผ่านที่ราบลุ่มมาบรรจบกับลำแม่น้ำมูลเป็นระยะไปจนถึงปากแม่น้ำตอนบรรจบกับแม่น้ำโขง

แม่น้ำชีมีต้นน้ำมาจากเทือกเขาในเขตจังหวัดชัยภูมิ ไหลผ่านมารวมกับลำน้ำพองในเขตจังหวัดขอนแก่น ลำน้ำปาวในเขตจังหวัดกาฬสินธุ์ แล้วผ่านจังหวัด

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

มหาสารคาม ร้อยเอ็ด และยโสธร ไปบรรจบกับแม่น้ำมูลในเขตจังหวัดอุบลราชธานี

แม่น้ำมูล แม่น้ำชี และสาขาในเขตแอ่งโคราช เกิดเป็นบริเวณที่ราบลุ่มที่เหมาะแก่การเพาะปลูกและตั้งหลักแหล่งชุมชนโบราณกระจายอยู่เกือบทั่วบริเวณ

จากการศึกษาตำแหน่งที่ตั้งและการกระจายตัวของชุมชนโบราณจากแผนที่ภาพถ่ายทางอากาศและจากรายงานการสำรวจขุดค้นทางโบราณคดีที่ผ่านมาจนถึงขณะนี้ พอกล่าวได้ว่า ลักษณะภูมิประเทศและบริเวณที่มีความสัมพันธ์กับการตั้งหลักแหล่งที่อยู่อาศัย และที่ทำกินของมนุษย์ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือนั้น วิเคราะห์ออกได้เป็น 3 บริเวณคือ บริเวณแรก บริเวณที่สูงที่ลาดลงมาแต่เชิงเขา บริเวณที่สอง บริเวณที่ราบลุ่มของลำน้ำ บริเวณที่สาม บริเวณที่ราบลุ่มน้ำท่วมถึง

บริเวณแรก ซึ่งอยู่ในที่สูงนั้นมีร่องรอยของมนุษย์ในยุคก่อนประวัติศาสตร์แต่พบเพียงเครื่องมือหินกระจายอยู่ตามที่ต่าง ๆ เช่น ตามถ้ำ หรือบริเวณที่ใกล้กับลำน้ำหรือแม่น้ำ ไม่พบโครงกระดูกหรือแหล่งที่อยู่อาศัยแน่ชัด แต่ในทำนองตรงข้ามในหลาย ๆ แห่ง ที่เดียวที่พบแหล่งศาสนสถาน อ่างเก็บน้ำ สระน้ำ คันดิน หรือบริเวณที่มีคันดินหรือคูน้ำล้อมรอบ ล้วนแต่เป็นโบราณสถานที่สัมพันธ์กับศิลปกรรมแบบขอมประมาณพุทธศตวรรษที่ 16 ลงมา หรืออีกนัยหนึ่งที่เรียกว่าเป็นของในสมัยลพบุรี (ประมาณพุทธศตวรรษที่ 16-19 นั้นเอง) แต่ไม่ใคร่พบร่องรอยของชุมชนในยุคโลหะตอนปลายลงมา จนถึงสมัยประวัติศาสตร์ตอนต้น ๆ

ส่วนบริเวณที่ราบลุ่มของลำน้ำและบริเวณที่ราบลุ่มน้ำท่วมถึงนั้น เป็นเขตที่พบการตั้งหลักแหล่งชุมชนมนุษย์ตั้งแต่สมัยโลหะตอนปลายเรื่อยลงมาจนกระทั่งปัจจุบัน

ความแตกต่างระหว่างการกระจายตัวของชุมชนโบราณในแอ่งสกลนครกับแอ่งโคราช ก็คือในแอ่งสกลนครนั้น ชุมชนโบราณในสมัยก่อนประวัติศาสตร์และยุคต้นประวัติศาสตร์มักจะกระจายกันอยู่บริเวณที่ราบลุ่มของลำน้ำ เช่น บริเวณลุ่มน้ำสงครามตอนบนมากกว่าบริเวณที่เป็นที่ราบลุ่มน้ำท่วมถึง ทั้งนี้เพราะบริเวณดังกล่าวนี้ในฤดูน้ำท่วมสูงมากเกินกำลังของมนุษย์ที่จะตั้งที่อยู่อาศัยถาวรได้ อีกทั้งการเพาะปลูกก็ทำไม่ได้ผลดี ผู้ที่เกี่ยวข้องกับบริเวณนี้ก็คงเป็นพวกเคลื่อนย้ายถิ่นฐานตามฤดูกาล หรือไม่ก็เป็นแต่เพียงชุมชนเล็กที่มักพบในสมัยหลัง ๆ ลงมาประมาณ 200-400 ปีที่แล้วมา เพราะปรากฏพบไหเคลือบ (Stone Ware) ที่ใช้บรรจุอัฐิคนตายฝังไว้ตามบริเวณที่ใกล้กับแหล่งชุมชนในที่ต่าง ๆ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ส่วน แอ่งโคราช มีชุมชนโบราณตั้งแต่สมัยโลหะลงมาทั้งในเขตที่ราบลุ่มของลำน้ำและที่ราบลุ่มน้ำท่วมถึง โดยเฉพาะบริเวณที่ราบลุ่มน้ำท่วมถึงของแม่น้ำมูล-ชีนั้น พบแหล่งชุมชนโบราณใน ลักษณะที่หนาแน่นและมีอายุเก่าแก่กว่าบรรดาชุมชนโบราณที่พบในเขตที่ราบลุ่มของลำน้ำเสียอีก ความแตกต่างอีกอย่างหนึ่งของชุมชนโบราณที่พบในทั้งสองแอ่งนี้ก็คือ ชุมชนโบราณในแอ่งโคราช มีพัฒนาการซึ่งแลเห็นได้จากการเปลี่ยนแปลงรูปร่างของชุมชนคือ มีทั้งชุมชนที่ตั้งอยู่บนเนินดิน ชุมชนที่มีคูน้ำล้อมรอบชั้นเดียวบ้าง สองถึงสามชั้นบ้าง ชุมชนที่มีคูน้ำและคันดินล้อมรอบแบบไม่สม่ำเสมอ และชุมชนที่มีคูน้ำคันดินล้อมรอบแบบสม่ำเสมอ รวมทั้งมีการสร้างอ่างเก็บน้ำ คันกั้นน้ำและถนนเชื่อมระหว่างชุมชนขนาดใหญ่กับขนาดเล็ก ส่วน แอ่งสกลนคร ชุมชนส่วนใหญ่ตั้งอยู่บนเนินดินที่ไม่มีคูน้ำคันดินล้อมรอบ มีอยู่เพียง 2 แห่งเท่านั้นที่มีคูน้ำคันดินล้อมรอบเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าคือ บริเวณที่เรียกว่า เมืองหนองหานน้อย ในเขตอำเภอหนองหาน จังหวัดอุดรธานี และเมืองหนองหลวง ในเขตจังหวัดสกลนคร ทั้งสองแห่งนี้เป็นชุมชนเมืองขนาดใหญ่ มีอายุตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 16 ลงมา (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2546: 3-6)

จากการศึกษาเรื่องวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน ผู้วิจัยสรุปได้ว่า วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสานสามารถจำแนกตามเขตที่ตั้งตามภูมิศาสตร์ได้ 2 เขต โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่มวัฒนธรรมคือ เขตพื้นที่อีสานเหนือ (แอ่งสกลนคร) ปรากฏกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำแคน และเขตพื้นที่อีสานใต้ (แอ่งโคราช) ปรากฏกลุ่มวัฒนธรรมเจรียงกันตรึมและกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช โดยทั้ง 3 กลุ่มวัฒนธรรมมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตมนุษย์และสภาพทางสังคมของแต่ละพื้นที่ มีการถ่ายทอดและสืบทอดจากจากรุ่นสู่รุ่น เกิดการปรับตัวเพื่อมนุษย์และสังคม ปรากฏเป็นวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านแนวทางประยุกต์ เช่น หมอลำซิ่ง กันตรึมร็อค โคราชซิ่ง เป็นต้น

2.2.2.2 การละเล่นพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเรื่องการละเล่นเนื่องด้วยเพลงโคราชจัดเป็นหนึ่งในการละเล่นพื้นบ้านของชาวโคราชมาแต่โบราณ โดยพัฒนาเป็นรูปแบบของการแสดงในภายหลัง จากการศึกษาพบสาระสำคัญว่าด้วยเรื่องการละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดนครราชสีมาดังนี้

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวว่าการละเล่นของชาวจังหวัดนครราชสีมาปรากฏ 2 ส่วนคือ ดนตรีและเพลง ดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

1. ดนตรี ปรากฏคล้ายอย่างภาคกลางคือ “วงปี่พาทย์” ประกอบการเล่นลิเก งานสมโภชอื่น ๆ การเทศน์มหาชาติ และปรากฏ “วงมโหรีโคราช” ใช้บรรเลงในงานบวชนาคและงานแห่ต่าง ๆ วงมโหรีประกอบด้วย “กลองตุ้ม ปี่นอก ซอด้วง ซออู้ ฉิ่ง ฉาบ”

2. เพลง ปรากฏหลายลักษณะทั้งที่ใช้สำหรับเด็กและผู้ใหญ่ดังนี้

2.1 เพลงเด็ก หมายถึง เพลงที่เกี่ยวข้องกับเด็ก เด็กจะร้องเล่น ร้องหยอกล้อ หรือร้องประกอบการละเล่น บ้างเป็นเพลงร้องเล่น หมายถึง เพลงที่เด็กร้องเพื่อระบายความรู้สึกผ่อนคลายความเหงา สามารถร้องคนเดียวหรือร้องเป็นกลุ่มก็ได้ เนื้อหาเน้นความสนุกสนาน กล่าวถึงสิ่งที่อยู่รอบตัว ท่วงทำนองคล้องจองกันเพื่อให้เด็กง่ายต่อการจำ หรือเป็นเพลงร้องประกอบการละเล่น หมายถึง เพลงที่เด็กร้องประกอบการละเล่น ทำให้การละเล่นเกิดความสนุกสนาน ท่วงทำนองคล้องจองกัน นิยมเล่นเป็นกลุ่ม การละเล่นของเด็กโคราชมีทั้งแยกเพศชายหญิงหรือเล่นรวมกัน เช่น การเล่นซุก (ซ่อนหา) มอญซ่อนผ้า เป็นต้น

2.2 เพลงผู้ใหญ่ หมายถึง เพลงที่ผู้ใหญ่ร้อง นิยมเล่นตามโอกาสต่าง ๆ ได้แก่ เพลงกล่อมลูก เป็นเพลงร้องเพื่อปลอบโยนหรือทำให้เด็กได้รับความเพลิดเพลิน ทำให้เด็กนอนหลับเร็วขึ้น เป็นเครื่องแสดงความรักความอบอุ่นต่อลูกหลาน อีกทั้ง เนื้อหาสอดแทรกการสั่งสอนเด็กทางอ้อม ภาษาของเพลงกล่อมลูกมี 3 ระดับคือ“เพลงกล่อม เพลงปลอบ และเพลงขู่” บ้างเป็นเพลงประกอบการละเล่น หมายถึง เพลงที่ใช้ประกอบการละเล่นตามเทศกาลต่าง ๆ งานตรุษงานสงกรานต์ เช่น เล่นนางอึ่ง นางปลา นางด้ง เป็นต้น และเพลงประกอบพิธีกรรม หมายถึง เพลงประกอบพิธีกรรม เช่น การเรียกขวัญ การเชิญผี และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพลงร้องพร้อมดนตรีประกอบคือ “การตีโทน ควบคุมจังหวะ” สำหรับเพลงโคราช นับเป็นเพลงผู้ใหญ่อย่างเพลงร้องปฏิพากย์ ระหว่างชาย 2 คน หญิง 2 คน ผู้เล่น เรียกว่า “ หมอเพลง ” ไม่มีดนตรีประกอบ เป็นเพลงประจำท้องถิ่นจังหวัดนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 13)

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ กล่าวว่า การละเล่นพื้นบ้านโคราชที่ปรากฏว่ามีการใช้ดนตรีประกอบคือ การละเล่นของผู้ใหญ่ โดยเป็นการละเล่นของวัยรุ่นหนุ่มสาวในช่วงเทศกาลสงกรานต์ เนื่องจากเป็นช่วงวันปีใหม่ไทยหรือประเพณีสงกรานต์ที่ชาวบ้านจะทำบุญ ก่อพระเจดีย์ทรายขนทรายเข้าวัด หนุ่มสาวจึงได้หยุดงานเพื่อมาเข้าร่วมงานในวันสำคัญของไทย การเล่นที่นอกเหนือจากการสาดน้ำ หนุ่มสาวโคราชนิยมเล่น “รำโทน” ซึ่งพบว่าปรากฏการใช้เพลงช้าเจ้าหงส์ดงลำไย แห่ช้าง สมอฝ้าย สะบ้ายิง สะบ้าหลัก ชักชา ไก่ต่อ เล่นเข้านางกระด้ง เข้านางไซ เข้านางปลา เข้านางช้าง เข้านางอึ่ง เข้านางมดแดงและเข้าลิงลม ฯลฯ นอกจากนี้ยังพบการละเล่น “สะบ้า” ซึ่งเล่นในกลุ่มวัยรุ่นหนุ่มสาว งานเทศกาลสงกรานต์ โดยการใช้โทนเป็นเสียงเรียกให้หนุ่มสาวมาพบกันเพื่อเริ่มการละเล่นสะบ้า การละเล่น “เข้านางกระด้ง” เป็นอีกภูมิปัญญาหนึ่งที่ใช้โทนโคราช แต่การละเล่นนี้จะประกอบกับการขับร้องที่เรียกว่า กลุ่มร้องเชิด มีกลุ่ม

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ร่ายรำและมีผู้เข้านางกระด้ง ซึ่งเป็นผู้หญิง บทบาทของโทนที่ใช้ในการละเล่นชนิดนี้คือ ใช้เป็นสัญญาณเรียกหนุ่มสาวให้มาร่วมเล่นและประกอบระหว่างกิจกรรมกำลังดำเนินควบคู่กับกลุ่มร่ายรำขับร้อง จังหวะมีลักษณะเป็นอิสระจากช้าไปเร็วตามแต่ผู้บรรเลงโทนและขับร้อง เน้นความสนุกสนานเป็นหลัก การละเล่นเข้านางกระด้งเป็นการละเล่นพื้นบ้านโบราณของนครราชสีมาที่นิยมเล่นในปี พ.ศ.2470 หากแต่เริ่มลืมเลือนหายไปประมาณช่วงปี พ.ศ.2484 จนกระทั่งสูญหายในที่สุดเนื่องด้วยอิทธิพลด้านความเจริญทางเทคโนโลยีและความบันเทิงจากสื่อต่าง ๆ ที่เข้ามาในท้องถิ่น นอกจากนี้พบว่าวัฒนธรรมการละเล่นของผู้ใหญ่ในรูปแบบของกิจกรรมการร้องเพลงพื้นบ้านที่แสดงออกซึ่งความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของจังหวัดนครราชสีมา ทั้งในด้านรูปแบบการแสดง การประพันธ์บทร้อง ภูมิปัญญาด้านการใช้ภาษา ลีลาการร้อง องค์ประกอบอื่น ๆ การใช้โทนเป็นเครื่องประกอบในกิจกรรมจังหวะอิสระที่เน้นความสนุกสนาน เช่น “การละเล่นเพลงช้าเจ้าหงส์ดงลำไย” เป็นต้น โดยการละเล่นที่มีความสนุกสนานเช่นกันคือ “เพลงโคราช” ซึ่งถือเป็นเพลงพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ประจำจังหวัดนครราชสีมา หากแต่มีความแตกต่างที่ไม่ใช้เครื่องดนตรีใดๆประกอบกิจกรรม เนื่องจากเน้นให้ผู้ชมได้เข้าถึงลีลาของการร้อง ทำนองร้อง ความหลากหลายของจังหวะ และปฏิภาณไหวพริบในการคิดต้นกลอนสดเพื่อโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 187-202)

จากการศึกษาเรื่องการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การละเล่นพื้นบ้าน เกิดขึ้นเพื่อความบันเทิงในกลุ่มชาวโคราช ปรากฏทั้งรูปแบบที่ใช้เครื่องดนตรีประกอบ และไม่ใช้เฉพาะการปรบมืออย่างเพลงโคราช ผสมผสานการร้องเพลงพื้นบ้าน ร่ายรำและการแต่งกายที่เรียบง่ายแบบชาวบ้าน การละเล่นของผู้ใหญ่ที่นิยมได้แก่ การละเล่นรำโทน การละเล่นสะบ้า ซึ่งใช้โทนโคราชประกอบการละเล่น ต่างจากการละเล่นเพลงโคราช ซึ่งไม่ใช้เครื่องดนตรีใด ๆ ประกอบ เน้นลีลาการร้องและเนื้อเป็นสำคัญ

2.2.2.3 เพลงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา

ขุนสุบงกช ศึกษากร กล่าวว่า เพลงพื้นบ้านของชาวโคราชปรากฏ 10 ชนิด ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

1. เพลงกล่อมลูกหรือเพลงกล่อมเด็ก เพลงสำหรับการร้องเห่กล่อมเด็ก เพลงปลอบเด็ก และเพลงขู่เด็ก ลักษณะเนื้อหาคำประพันธ์ให้คุณค่าด้านความรัก สะท้อนความสัมพันธ์ระบบเครือญาติ วัฒนธรรมและค่านิยมทางสังคม

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2. เพลงกลองยาว เพลงสำหรับงานรื่นเริงตามช่วงเทศกาล ลักษณะทำนองมีความสนุกสนาน เร้าใจ ได้รับอิทธิพลมาจากภาคกลาง เนื้อร้องมีลักษณะเกี้ยวพาราสี นิยมเล่นตามตัวเมืองนครราชสีมา

3. เพลงเซิ้งบั้งไฟ เพลงสำหรับงานรื่นเริงตามเทศกาลแห่เทียนเข้าพรรษา ได้รับอิทธิพลมาจากเพลงเซิ้งบั้งไฟของชาวอีสานใต้โดยเข้ามาพร้อมกับทหารชาวอีสานใต้ที่เข้ามารับราชการที่ค่ายสุรนารีจังหวัดนครราชสีมา

4. เพลงแห่นางแมว เพลงสำหรับประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อในการแห่นางแมว เพื่อขอให้เทวดาฟ้าดินดลบันดาลให้ฝนตก ซึ่งเมื่อขบวนเคลื่อนผ่านสถานที่หนึ่งที่ใดประชากรจะนำน้ำมาสาดทั้งคนและแมว ลักษณะการแสดงเพลงแห่นางแมวคือ การร้องรำขณะขบวนเคลื่อนที่ โดยแบ่งเป็นขบวนแรกคือ คานหาบโหรนุ่งขาวห่มขาว และขบวนที่สองคือ ขบวนพระนเรศอันมีพระพุทธรูป ขบวนที่สามคือ ขบวนอิสระเพื่อการสื่อสารความหมาย เช่น อาจมีผู้สะพายฆ้องถือสุ่มแบกไถ เป็นต้น และขบวนสุดท้ายคือ ขบวนหาบแมวซึ่งอยู่ในตะกร้า

5. เพลงปี่แก้ว เพลงสำหรับการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว ลักษณะเนื้อหาสะท้อนความรัก เรื่องเพศ เครื่องดนตรีประกอบคือ ปี่แก้ว ทำด้วยไม้รวกเล็กๆ ลิ้นปี่ ทำด้วยทองเหลือง ตัวปี่ยาวประมาณ 8 นิ้ว เจาะรู 6 รู

6. เพลงเพียะ เพลงลักษณะเดียวกับเพลงปี่แก้ว แต่เนื้อหาหยาบกว่า เครื่องดนตรีประกอบคือ เพียะ บ้างเรียกว่า เรไร หรือ จ้องหน่อง ทำจากไม้ไผ่หรือเหล็ก ขณะดีดจะอมปลายข้างหนึ่งไว้ในปาก อาศัยกระพุ้งแก้มและลิ้นช่วยในการทำเสียงทุ้มและเสียงแหลม

7. เพลงเหม่งเหม่ง เพลงสำหรับวงดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ประกอบพิธีศพ ชื่อเพลงเรียกตามเสียงฆ้องและเสียงกลองที่ได้ยินในขณะบรรเลง เครื่องดนตรีในวงมี “ปี่” เป็นเครื่องดำเนินทำนอง

8. เพลงลากไม้ เพลงประกอบการทำงานลากไม้ของคนสมัยก่อน หรือเรียกว่า เพลงช้าโกรก ลักษณะการใช้เพลงประกอบกิจกรรมดังกล่าวคือ เล่นเพลงลากไม้ระหว่างการลากไม้ หรือการหยุดพัก เพื่อผ่อนคลายจากการทำงานและเพื่อความบันเทิงในหมู่คณะ อย่างเช่นในอดีตที่มีการเล่นเพลงลากไม้ในกิจกรรมการสร้างกุฏิหรือศาลาการเปรียญโดยชาวบ้านจิตอาสา

9. เพลงเชิด เพลงประกอบการละเล่นในเทศกาลสงกรานต์ ลักษณะกิจกรรมการละเล่นสงกรานต์คือ ชาวโคราชจะนิยมเล่นสะบ้าและช้าเจ้าหงส์ในตอนเย็นมีการเล่นชิงช้า ชักชา (ชักเย่อ) ตอนค่ำจะเล่นแม่ศรีนางกะโหลก บ้างเล่นเพลงโคราช บ้างเล่นรำโทนตามแต่ท้องถิ่น ซึ่งในการละเล่นต่าง ๆ เหล่านี้แบ่งผู้เล่นออกเป็นฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย เมื่อฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งแพ้ ฝ่ายชนะจะเป็นผู้รำเพลงเชิด ได้แก่ เชิดแม่ศรี เชิดนางกะโหลก เป็นต้น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

10. เพลงโคราช เพลงร้องอย่างเพลงปฏิพากย์ยาว ไม่มีเครื่องดนตรีและเครื่องกำกับจังหวะ รูปแบบและเนื้อหาคล้ายเพลงพื้นบ้านของภาคกลาง ประกอบด้วยหมอเพลงชายหญิงฝ่ายละ 2 คน ว่าเพลงโต้ตอบกัน มีท่วงทำนองและการร้องสำเนียงเพลงโคราช นิยมสร้างเวทีใต้ถุนสูงเรียกว่า “โรงเพลง” นิยมเล่นกันในเวลากลางคืนไปจนถึงรุ่งเช้าตามงานบุญเทศกาลต่าง ๆ (ขุนสุบงกช ศึกษากร, 2525: ไม่ปรากฏเลขหน้า อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 38-39)

บุญส่ง ครูศรี กล่าวว่า *“เพลงพื้นบ้านปรากฏเพียง 5 ชนิด เท่านั้นที่ยังมีเพียงผู้ร้องและเล่นได้ในปัจจุบัน ได้แก่ เพลงกล่อมลูก เพลงลากไม้ เพลงเชิดต่าง ๆ เพลงช้าเจ้าหงส์ดงลำไยและเพลงโคราช”* (บุญส่ง ครูศรี, ม.ป.ป: 10 อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 39) โดย ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้อธิบายลักษณะเพลงทั้ง 5 ไว้ดังนี้

1. เพลงกล่อมลูก หมายถึง เพลงร้องเพื่อการกล่อมเด็กให้นอนหลับ แบ่งได้ 2 ประเภทคือ เพลงปลอบเด็ก และเพลงขู่เด็ก ให้คุณค่าด้านการแสดงออกซึ่งความรู้สึก ความรัก ความผูกพันของแม่ที่มีต่อลูก สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิต ความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณีและสภาพสังคมนั้นๆ คำประพันธ์สื่อถึงความรู้ การอบรมสั่งสอนเด็กและความเพลิดเพลิน เพลงกล่อมลูกนิยมร้องกล่อมเด็กในเวลากลางวันเท่านั้น ไม่นิยมเวลานอนในตอนกลางคืน ปัจจุบันการร้องเพลงกล่อมลูกของชาวบ้านมีน้อยลง เนื่องจากสภาพสังคมมีความเจริญทางเทคโนโลยีสมัยใหม่และผู้ปกครองมีเวลาไม่มากพอสำหรับการร้องเพลงกล่อมลูก ลักษณะคำประพันธ์มีความเหมือนที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพบริบททางสังคมแต่ละท้องถิ่น ลักษณะคำประพันธ์ของเพลงกล่อมลูก มีลักษณะกลอนที่ไม่มีข้อจำกัดตายตัว ลักษณะคำกลอนมีตั้งแต่ 2 วรรคขึ้นไป จำนวนคำในแต่ละวรรคมีตั้งแต่ 3 คำขึ้นไป และมีสัมผัสบังคับระหว่างวรรคอย่างน้อยหนึ่งแห่ง (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 40-41) ตามตัวอย่างเพลงกล่อมลูกดังนี้

เพลงที่ 1

แมวขาวเอย ไต่ไม่ลาวที่หางยาวลงมาเป็นร่อย
ลงมาเหยียบสวนหน่อย เอ..เอยน่อยแม่จินอน
นอนหลับต๋าเอ้อ้วยส้วย เขามาขายกล้วยเองจิได้กิน อือ

เพลงที่ 2

เอ.เอ้..หัวล่านนอนเปล ฉ๊กเข่าเหม่าเมียกิน
เค๊าจั๊บตั๋วได้ หัวไถลลงดิ๋น
หัวล่านนอนกิ๋น ต๊กสะพานลอยไป

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เพลงที่ 3

ตุ๊กแกเอ๋ย	หางลายพร่อยพร่อย
งูเขียวน่อยน่อย	ห่อยหัวลงมา
คนไหนไม่หลับ	มากิ๋นตั๋บมันซะเด้อ

เพลงที่ 4

ไอ้กระเดื่องร่มข่อย	เค้าเคยต่ำเข่า
พรุ่งนี้มาเด้อ	น่องจิต่ำคอย

2. เพลงลากไม้ หมายถึง เพลงสำหรับประกอบกิจกรรมเพื่อความบันเทิง พบว่ามีมานานกว่า 100 ปี บ้างเรียกว่า เพลงลากไม้ เพลงโกรกลากไม้ เพลงช้าโกรก เพลงช้าโกรก ใช้ร้องระหว่างการทำงานเพื่อสร้างความสนุกสนานและผ่อนคลาย ชุมชนที่นิยมเล่นในสมัยก่อนได้แก่ บ้านหนองขุ่น บ้านหนองคู บ้านน้ำฉ่า ในอำเภอขามทะเลสอ บ้านพลกรัง บ้านสวายเรียง บ้านนาหลุม บ้านหัวหนอง บ้านตะคองเก่า ในเขตตำบลหนองจะบก อำเภอเมือง ขุนสุบงกช ศึกษากร อธิบายว่า ลักษณะคำประพันธ์เรียกว่า กลอนหัวเดียว *“บทหนึ่งประกอบด้วย 2 วรรค พยางค์ท้ายวรรคหลังจะลงท้ายด้วยสระไอ หรือ อาย เรียกว่า กลอนไอ หรือ กลอนอาย กลอนบทหนึ่งมี 4 วรรค จำนวนคำในแต่ละวรรคมีประมาณ 6-9 คำ มีสัมผัสบังคับที่คำสุดท้ายของวรรคที่สอง สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่สี่ ซึ่งบังคับสระเป็น ไอ หรือ อาย”* (ขุนสุบงกช ศึกษากร, 2525: ไม่ปรากฏหน้า อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 41) ในขณะเดียวกัน บุญส่ง ครูศรี ได้อธิบายว่า เพลงช้าโกรกของชาวบ้านหนองขุ่น อำเภอขามทะเลสอ มีการใช้คำในวรรคน้อยกว่า กลอนบทที่หนึ่งมี 2 วรรคคือ วรรคหน้าและวรรคหลัง บทแรกแต่ละวรรคจะมีจำนวนพยางค์ 7-9 พยางค์ บทที่ 2 มี 2 วรรค เช่นเดียวกับวรรคแรก แต่ละวรรคจะมีจำนวนพยางค์ตั้งแต่ 5-9 พยางค์ พยางค์ท้ายวรรคหน้าจะส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3 หรือ 4 หรือ 5 หรือ 6 ของวรรคหลัง และเสียงท้ายพยางค์วรรคที่ 2 จะลงท้ายด้วย สระไอ หรืออาย (บุญส่ง ครูศรี, ม.ป.ป: 12 อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 42) วิธีการเล่นเพลงลากไม้ ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้อธิบายว่า นิยมเล่นเฉพาะในหน้าแล้งประมาณเดือน 5 (เดือนเมษายน) ช่วงตรุษสงกรานต์ ซึ่งเป็นช่วงที่ชาวบ้านส่วนใหญ่ว่างงาน ซึ่งเป็นประเพณีเก่าแก่สืบต่อกันมาช้านาน ในอดีตนิยมเล่นเพื่อเป็นการผ่อนคลายและความสร้างสรรค์ระหว่างการสร้างกุฏิศาลาวัด การเล่นเพลงเริ่มตั้งแต่ลากไม้ซุงออกจากป่าหรือโคก อาจเป็นช่วงเวลาสาย ๆ ไปจนถึงเวลาค่ำ ระหว่างทางหายเหนื่อยก็จะเดินลากไม้ต่อไปจนถึงวัด บางครั้งอาจเล่นเพลงต่อที่วัดด้วย จากการศึกษาพบว่ามีพระสามารถเล่นเพลงลากไม้ได้เช่นกัน จำนวนผู้เล่นไม่แน่นอน แต่ยิ่งมากยิ่งสร้างความสนุกสนาน แบ่งออกเป็นฝ่ายชาย ฝ่ายหญิง แต่ละฝ่ายจะมีแม่คู่ และลูกคู่ หรือในปัจจุบันนิยม

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เรียกว่า พ่อเพลงหรือแม่เพลง และลูกคู่ ทั้งชายและหญิงแต่งกายชุดทำงานที่ทะมัดทะแมง ปกติจะเป็นเสื้อแขน ยาวสีเข้ม นุ่งผ้าโจงกระเบน (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 41-43)

3. เพลงเจ้าหงส์ดงลำไย หมายถึง เพลงปฏิพากย์ชายหญิงในทำนองเกี้ยวพาราสี เรียกอีกชื่อว่า เพลงดงลำไย เป็นเพลงที่ต้องอาศัยไหวพริบปฏิภาณของผู้ร้อง เนื้อหาสะท้อนวิถีชีวิต ความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียม ประเพณีต่าง ๆ ของคนในท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี โดยที่มาของเพลงพบว่าเป็นเพลงที่นิยมเล่นมานานกว่า 100 ปี ชาวโคราชรับมาจากคนภาคกลางอีกต่อหนึ่งซึ่งเรียกว่า “เพลงช้าเจ้าหงส์” ประมาณ 50-60 ปีมาแล้ว นิยมเล่นในเขตอำเภอเมือง โดยเฉพาะบ้านสวายเรียง บ้านนาหลุม บ้านหัวทะเล บ้านปรุ โดยปัจจุบันไม่พบแล้ว ทั้งนี้ นิยมเล่นกันอย่างแพร่หลายในสมัยรัชกาลที่ 5-6 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 7-8 เริ่มลดลงจนกระทั่งสมัยรัชกาลที่ 9 (ปัจจุบัน) พบว่ามีการเล่นเพลงนี้น้อยลง สำหรับลักษณะคำประพันธ์ มีความยืดหยุ่น ไม่ตายตัวตามแบบแผน มีลักษณะกลอนหัวเดียว ลงท้ายด้วยสระเดียวกันทั้งหมด เช่น ลงท้ายด้วยสระไอ โดยกลอนบทหนึ่งมี 2 วรรคคือ วรรคหน้าและวรรคหลัง แต่ละวรรคจะมีพยางค์ไม่แน่นอนตั้งแต่ 6-9 พยางค์หรือมากกว่านี้ แบ่งสัมผัสออกเป็นสัมผัสนอกและสัมผัสใน มีการเล่นสัมผัสนอกเป็นสัมผัสบังคับต้องมีทุกคำกลอน ได้แก่ พยางค์สุดท้ายของวรรคหน้าจะส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 1 หรือ 2 หรือ 3 หรือ 4 หรือ 5 หรือ 6 พยางค์หนึ่งของวรรคหลังก็ได้และพยางค์สุดท้ายของวรรคหลังจะลงท้ายของวรรคหลังด้วยเสียง ไอ หรือ อาย ส่วนสัมผัสในเป็นการสัมผัสเสียงสระของคำที่อยู่ในวรรคเดียวกัน โอกาสที่ใช้ในการเล่นคือ นิยมเล่นในช่วงสงกรานต์ประมาณเดือน 5 งานบุญทั่วไป เช่น งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ งานกฐิน งานบวช เป็นต้น โดยนิยมเล่นที่ลานวัด ลานบ้าน ช่วงเวลาที่เล่นคือ ช่วงเย็นไปจนถึงกลางคืน ซึ่งจะเล่นต่อจากการละเล่นอื่นในช่วงสงกรานต์ เช่น การเล่นชักชา ช่วงชัย สะบ้าซึ่งเป็นการละเล่นที่นิยมเล่นในช่วงกลางวัน โดยวิธีการเล่น มีการแบ่งเป็น 2 ฝ่าย ฝ่ายชายและฝ่ายหญิง แต่ละฝ่ายจะมีพ่อเพลงและแม่เพลง เรียกว่า แม่คู่ชายและแม่คู่หญิงเป็นผู้นำเล่น แม่คู่ของแต่ละฝ่ายอาจมีตั้งแต่ 1-3 คน กรณีแม่คู่ฝ่ายละ 1 คน นิยมการร้องโต้ตอบลักษณะทำนองเกี้ยวพาราสี กรณีแม่คู่ฝ่ายละ 2-3 คน นิยมเล่นจับเรื่องคือเป็นเรื่องราว เช่น นิทานพื้นบ้าน ซึ่งแต่ละฝ่ายจะไม่จำกัดจำนวนลูกคู่ แต่ไม่ควรต่ำกว่าฝ่ายละ 3 คน เนื่องจากลูกคู่จะเป็นผู้ช่วยรับ ทำนองสร้อยและปรบมือให้จังหวะ การแต่งกายเหมาะสมตามแบบชาวบ้าน ไม่ตายตัว ส่วนใหญ่แต่งแบบชาวโคราชในอดีตคือฝ่ายหญิงนุ่งผ้าโจงกระเบน ใส่เสื้อแขนกระบอกเข้ารูป ห่มสไบทับอีกชั้นหนึ่ง ทัดหูด้วยดอกไม้ ส่วนฝ่ายชายนุ่งโจงกระเบนหรือผ้าโสร่งหรือกางเกง มีผ้าขาวม้าผูกเอว ใส่เสื้อคอพวงมาลัย ทัดหูด้วยดอกไม้ ผู้ชายนิยม ทาแป้งให้ลายพร้อยไปทั่วใบหน้า ทั้งนี้ วิธีการเล่นเพลงจะเริ่มจากการไหว้ครูเป็นการส่วนตัวของพ่อเพลง แม่เพลงแต่ละคน โดยต้องร้องกลอนไหว้ครูก่อนการโต้ตอบกันระหว่างพ่อเพลงกับแม่เพลง ต่อด้วยกลอนทักทายฝ่ายหญิง ฝ่ายหญิงเริ่มเพลงโต้ตอบ ขณะร้องจะรำประกอบอยู่กับที่ บ้างมีการรำต้อนกัน ฝ่ายชายรำวงนอกแล้วจีบออก ฝ่ายหญิงรำวงในแล้วจีบเข้า มี การย่อเข่าและอ่อนตัวให้เข้า

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

จังหวะที่รำ ลูกคู่จะปรบมือให้จังหวะคอยรับสร้อยตลอดเพลง (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 43-47) โดย ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้อธิบายลักษณะการเล่นเพลงช้าเจ้าหงส์ดงลำไย ความว่า

> *การเล่นเพลงช้าเจ้าหงส์ดงลำไยไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ ไม่มีเครื่องกำกับจังหวะ อาศัยการปรบมือให้จังหวะเป็นสำคัญ แต่ในบางแห่งก็มีการใช้โทนดีช่วยเป็นจังหวะใน การรำ บทบาทของลูกคู่นับว่ามีความสำคัญ ลูกคู่จะมีบทร้องรับแต่ละกลอน และรับสร้อยเวลาที่พ่อร้องแม่เพลงขึ้นสร้อยก่อนร้องกลอนและเวลาลงกลอน* (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 46)

4. เพลงเชิด หมายถึง เพลงประกอบการละเล่น เช่น การวิ่งวัว การเล่นเข้าผี การเล่นซัก ชา การเล่นแม่กระซิบ การเล่นแห่ช้างเสมอฝ้าย การเล่นไสส่าว และการละเล่นอื่น ๆ ในเทศกาลสงกรานต์ ซึ่งปรากฏมานานกว่า 100 ปี ลักษณะเพลงเชิดมีท่วงทำนองที่สนุกสนาน เนื้อเพลงหยอกล้อเกี้ยวพาราสี ลักษณะคำประพันธ์คือ กลอนบทหนึ่งมี 4 วรรค วรรคที่ 1 มีจำนวน 4-6 พยางค์ วรรคที่ 2 3 และ 4 มีจำนวน 6-9 พยางค์ พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 1 จะสัมผัสกับพยางค์ที่ 2 หรือ 4 หรือ 5 หรือ 6 ของวรรคที่ 2 พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 จะสัมผัสกับพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 จะสัมผัสกับพยางค์ที่ 3 หรือ 4 หรือ 5 หรือ 6 ของวรรคที่ 1 ขณะร้องพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 1 และ 4 ต้องมีคำว่า “เอย” ร้องในพยางค์สุดท้าย สำหรับโอกาสที่ใช้คือ การแข่งขันที่มีผลประกาศแพ้ชนะ ปรากฏตามการละเล่นต่าง ๆ ในช่วงประเพณีสงกรานต์ วิธีการละเล่นคือ การรำจะยืนรำอยู่กับที่ มีการก้าวขาบ้างเล็กน้อย ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงยืนเป็นแถวหันหน้าเข้าหากัน ฝ่ายชนะจะเป็นผู้ร้องเพลงเชิด ตีโทน หรือตบมือให้จังหวะ ฝ่ายแพ้ก็จะออกมาเป็นแถวหน้ากระดาน โดยร้องและปรบมือเข้าจังหวะทุกคน จะร้องประมาณ 4-5 เพลงแล้วเริ่มต้นการละเล่นตามที่ตกลงกันใหม่ บางครั้งถ้าผู้ชายเป็นฝ่ายชนะก็จะยืนกอดคอกันร้องเพลงช่วยกันมองให้ฝ่ายหญิงออกมารำทุกคน ถ้าหญิงคนใดรำไม่เป็นก็จะต้องถูกตีเช่นเดียวกับที่ทำกับฝ่ายหญิง โดยสถานที่คือ ที่โล่งแจ้ง ลานกว้าง ลานวัด ลานบ้าน กลางทุ่งนา ใต้ร่มไม้ ช่วงเวลาที่เล่นคือตั้งแต่ช่วงสายไปจนถึงช่วงเวลาค่ำ จำนวนผู้เล่นไม่จำกัด แต่กำหนดให้แบ่งเป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิง การแต่งกายตามลักษณะของการละเล่น ฝ่ายหญิงอาจจะสวมเสื้อแขนยาว แขนสั้น หรือแขนกระบอก นุ่งโจงกระเบน ฝ่ายชายสวมเสื้อคอกลม นุ่งโจงกระเบนหรืออาจแต่งกายตามสมัยนิยม (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 47-48)

5. เพลงโคราช หมายถึง เพลงพื้นบ้านที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดนครราชสีมา สะท้อนวัฒนธรรมโคราชผ่านสำเนียง ภาษา เนื้อร้อง ทำนองของการร้อง ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายต่อไปตามลำดับในหัวข้อ “ลักษณะเพลงโคราช” (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 48)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ในขณะเดียวกัน ปรีชา อุยตระกูล กล่าวว่า เพลงพื้นบ้านถือเป็นภูมิปัญญาที่สามารถสะท้อนอัตลักษณ์ด้านปรัชญาความคิดของบรรพบุรุษในท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี วรรณกรรมพื้นบ้านในจังหวัดนครราชสีมาที่สร้างสรรค์โดยนักปราชญ์ชาวโคราชจึงมีบทบาทในฐานะของการสะท้อนแง่มุมต่าง ๆ เช่น สะท้อนประวัติที่มา สภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ สังคม ศิลปะ วัฒนธรรม ระบบครอบครัว เศรษฐกิจ ความเชื่อ ประเพณีและค่านิยม เช่น วรรณกรรมที่ปรากฏในการร้องเพลงพื้นบ้าน “เพลงโคราช” และวรรณกรรมพื้นบ้าน “นิทานทรงเครื่อง” (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 1-4)

จากการศึกษาเรื่องเพลงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เพลงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมาจำแนกได้ 2 ประเภท ประเภทแรกคือ เพลงเด็ก ประเภทที่สองคือ เพลงผู้ใหญ่ เช่น เพลงโคราช การดำเนินกิจกรรมทางดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ ประกอบด้วยการเริ่มต้นกิจกรรมด้วยพิธีการไหว้ครู เข้าสู่เนื้อหา และจบกิจกรรมเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการลาและอวยพร รูปแบบพื้นบ้านมีการร้อง มีการร่ายรำประกอบ มักไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบ เช่น การละเล่นเพลงโคราช มุ่งเน้นความสนุกสนาน เช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้านอีสานเหนือ เพลงพื้นบ้านของภาคเหนือ และภาคกลาง สะท้อนอัตลักษณ์ปรัชญาความคิดของบรรพบุรุษ มีลักษณะอย่างเพลงปฏิพากย์

2.2.2.4 ดนตรีพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ได้อธิบายเรื่องดนตรีพื้นบ้านที่ปรากฏในจังหวัดนครราชสีมา เช่น เพียะ ปี่แหย่น วงโหรีโคราช ปี่แก้ว ซออี้ ซออู้ กลองต๊อก ฉิ่ง ฉาบ ความว่า

> *ดนตรีเป็นวัฒนธรรมคู่กับมนุษย์มาช้านาน เป็นส่วนหนึ่งของการดำรงชีวิต มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อผ่อนคลายอารมณ์ และถ่ายทอดความรู้สึกทั้งสุขและทุกข์ ดนตรีพื้นบ้านของ ชาวจังหวัดนครราชสีมา มีหลายชนิดซึ่งเป็นเอกลักษณ์เรียบง่ายมีบทบาทเป็นสื่อทางใจ และผ่อนคลายความเหนื่อยจากการทำงานและเป็นเครื่องประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ได้แก่*
>
> *เพียะ เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง ใช้เล่นมาแต่สมัยโบราณ เป็นเวลานาน เพียะ มีอยู่ 2 ชนิดคือ เพียะที่ทำด้วยไม้ไผ่ และเพียะที่ทำด้วยเหล็ก*
>
> *วิธีเล่น ใช้ปากเป่าลมจากกระพุ้งแก้ม และลิ้นช่วย พร้อมทั้งใช้มือดีดให้สัมพันธ์กันจะเกิดทำนองเพลง เป่าเพียงลำพังคนเดียว หรือเป่าหลายอัน เล่นกับดนตรีชนิดอื่นก็ได้*
>
> *เพียะที่ทำด้วยไม้ไผ่ได้ยินเสียงระยะใกล้ ๆ เพียะที่ทำด้วยเหล็กเสียงจะดังไปได้ไกล ๆ สมัยโบราณหนุ่มสาวใช้เป็นสื่อนัดหมายกัน*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ปัจจุบันเพียะ ยังเล่นอยู่บ้าง ในเขตอำเภอครบุรี อำเภอจักราช จังหวัดนครราชสีมา ใช้เป่าเพื่อผ่อนคลายอารมณ์เพียงอย่างเดียว ไม่ได้ใช้เป็นสื่อสัญญาณ รักดังสมัยโบราณ

ปี่แหย่น เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เมื่อเป่ามีเสียงดังแหย่น ๆ จึงเรียกปี่ชนิดนี้ตามเสียง ทำด้วยไม้รวกหรือไม้เสถียร ต่อมามีผู้คิดทำด้วยท่องเหลืองหรือเหล็กก้านร่มก็ได้ มีขนาดยาว 10 นิ้ว เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 0.5 นิ้ว ปลายด้านหนึ่งตัน เจาะรูเสียงแปดรู ลิ้นทำด้วยโลหะ เช่น ทองเหลืองหรือเงินบางๆ แปะติดตรงปลายด้านตัน โบราณใช้เป่าเป็นเพลง เช่น เพลงลมพัดชายเขา เพลงหมาจิ้งจอกลุยน้ำ ฯลฯ

โอกาสเล่น หนุ่ม ใช้เป่าขณะไปและกลับ จากการไปเที่ยวบ้านสาว สาวจะจำลีลาทำนองเสียงปี่แหย่น ของหนุ่มที่ตนรักได้แม่นยำเป็นการใช้เสียงปี่เป็นสื่อแทนคำพูด ปี่ชนิดนี้ไม่นิยมนำมาเล่นรวมกับดนตรีชนิดอื่น เพลงที่ใช้เป่าและจำได้ดีอีกเพลงหนึ่งคือ

แม่เฒ่าเอ๋ย	*ลูกเขยมาแล่ว*
ลูกเขยไหนเหล่า	*เขยเก่านั้นแหล่ว*
ถ้าไม่มารับ	*ก็จิกลับคือแล่ว*

ประโยชน์ ใช้เป่าเป็นการผ่อนคลายอารมณ์หลังจากเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน เป็นสัญลักษณ์สำหรับบอกให้สาวรู้ตัวล่วงหน้าว่าจะมาหา เป็นการแสดงความสามารถของหนุ่มสมัยโบราณ

ปัจจุบันบางท้องที่หมอไปแล้ว ส่วนที่มีอยู่บ้างประปรายที่บ้านเฉลียง อำเภอครบุรี

วงมโหรีพื้นบ้าน (โคราช) จังหวัดนครราชสีมา อยู่ในเขตอีสานใต้ มีวงบรรเลงสืบต่อกันมาตั้งแต่โบราณใช้บรรเลงในเทศกาลงานต่าง ๆ และใช้ในขบวนแห่ทั่วไปของท้องถิ่น

ลักษณะมโหรีพื้นบ้านมีความเป็นเอกลักษณ์ ส่วนใหญ่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภท ปี่ ซอ กลอง ฉิ่ง และฉาบ โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงมโหรีโคราชมีดังนี้

ปี่ ชาวบ้านเรียกว่าปี่แก้ว ลักษณะเช่นเดียวกับปี่นอกของภาคกลาง แต่เสียงแหลมเล็กกว่า ทำหน้าที่เป็นผู้นำวง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ซออี้ ลักษณะคล้ายซอด้วงของภาคกลาง สายทำด้วยลวด กะโหลกทำด้วยบ้างก็ทำด้วยไม้ไผ่ ซึ่งหน้าซอด้วยหนังงูหรือหนังตะกวด ให้เสียงแหลม ทำหน้าที่เป็นผู้นำวงเช่นเดียวกับ ปี่

ซออู้ ชาวบ้านเรียกว่า ซออู้ ลักษณะคล้ายซออู้ของภาคกลาง แต่สายขึงด้วยสายลวดกะโหลกซอทำด้วยกะลามะพร้าว ซึ่งหน้าซอด้วยหนังงูหรือหนังตะกวด ให้เสียงทุ้มทำเสียงและเสียงประสานในระดับเสียงต่ำ

กลอง ชาวบ้านเรียกว่ากลองที่มหรือกลองตือก ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เป็นกลองสองหน้า ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 50 เซนติเมตร กว้าง 30 เซนติเมตร ซึ่งหน้ากลองทั้งสองข้างด้วยหนังวัว ใช้ไม้หุ้มด้วยผ้าดี ทำหน้าที่ให้จังหวะ

ฉาบเล็ก ทำด้วยโลหะขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 12 เซนติเมตร ทำหน้าที่จังหวะในจังหวะยกขัดกับจังหวะของฉิ่ง และฉาบใหญ่

ฉาบใหญ่ ทำด้วยโลหะขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตร ตีในจังหวะสามัญของเพลง

ฉิ่ง ทำด้วยโลหะขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 5 – 8 เซนติเมตร

เพลงที่นิยมใช้บรรเลง เพลงชะนีโหย เพลงจีนแถบ เพลงล้อเลื่อน เพลงกวางเดินทาง เพลงพม่าแห่กระจาด เพลงพัดชา เพลงพม่ารำขวาน เพลงแขกกระริก เพลงฝรั่งรำเท้า เพลงเขมรเอวบาง เพลงกราวนอก เพลงสาธุการ เพลงมอญ 3 ชั้น ฯลฯ

ปี่แก้ว ลักษณะเช่นเดียวกับปี่นอกภาคกลาง แต่เสียงแหลมเล็กกว่า ทำหน้าที่นำวงบางครั้งชาวบ้านสวมด้วยปลายของกระบอกไฟฉาย เพื่อการเทียบเสียง

กลองตือก ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ขึงหน้ากลองด้วยหนังวัวทั้งสองด้าน

ความเชื่อเกี่ยวกับการบรรเลงมโหรีโคราช ก่อนบรรเลงมโหรีทุกครั้งต้องมีการไหว้ครูมโหรีก่อน เพื่อเป็นสิริมงคลกับผู้บรรเลง ผู้ฟัง และเจ้าภาพ เจ้าภาพต้องจัดหาสิ่งต่อไปนี้เพื่อใช้ในพิธี ได้แก่ เหล้าขาว 1 ขวด ดอกไม้ ธูป 3 ดอก เทียนไขสีขาว 1 เล่ม ผ้าขาว 1 ผืน เงิน 12 บาท หรือมากกว่า วงมโหรีแต่ละคณะเป็นผู้กำหนด

เขตที่นิยมบรรเลงมโหรี ทุกอำเภอในเขตจังหวัดนครราชสีมา มีวงมโหรี อำเภอเมืองฯ อำเภอพิมาย อำเภอครบุรี อำเภอโนนสูง อำเภอโนนไทย อำเภอคง อำเภอจักราช ฯลฯ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

โอกาสที่ใช้วงมโหรีบรรเลง มโหรีนิยมใช้บรรเลงประกอบขบวนแห่บุญประเพณีและงานพิธีการต่าง ๆ โดยเฉพาะการแห่กันหลานในงานเทศน์มหาชาติ งานบวชนาค งานโกนจุก งานโกนผมไฟ เป็นต้น (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 202-206)

ความข้างต้น เรื่อง ดนตรีพื้นบ้านโคราช พบว่ามีความสอดคล้องตามที่ ขำคม พรประสิทธิ์ งานวิจัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สนับสนุนโดยทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน พ.ศ. 2549 เรื่อง วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคอีสานใต้และภาคกลาง ได้อธิบายเรื่องการประสมวงและลักษณะเครื่องดนตรีวงมโหรีโคราช ผู้วิจัยสรุปความว่า วงมโหรีพื้นบ้านโคราช ประกอบด้วย ปี่ ซอ กลอง ฉิ่ง ฉาบ หรือผสมวงเพิ่มเติมด้วย โหวด แคน การผสมวงไม่มีข้อกำหนดหรือแบบแผนตายตัวขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงและโอกาสที่นำไปใช้บรรเลง โดยการผสมดนตรีประกอบด้วย ปี่ หรือปี่แก้วอย่างภาคกลาง ซออี้ ลักษณะคล้ายซอด้วงภาคกลาง สายทำด้วยลวด ทำหน้าที่เป็นผู้นำเช่นเดียวกับปี่ ซออู้ ลักษณะเหมือนซออู้ภาคกลาง สายทำด้วยลวด แต่มีเสียงทุ้มและเสียงประสานต่ำกว่า เครื่องกำกับจังหวะคือ กลองทึ่ม กลองต๊อก เป็นต้น ใช้ไม้ทุ้มด้วยผ้าตี และ ฉิ่ง ฉาบ เป็นเครื่องกำกับจังหวะประเภทโลหะ (ขำคม พรประสิทธิ์, 2549: 31)

นอกจากนี้ ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้อธิบายเรื่อง วงมโหรีโคราช ลิเก และหมอลำ โดยผู้วิจัยสรุปได้ว่า วงมโหรีโคราชเป็นวงดนตรีเฉพาะพื้นที่จังหวัดนครราชสีมา การผสมวงมโหรีโคราชประกอบด้วยเครื่องดีด สี ตี เป่า ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ปรากฏขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เดิมเรียกวงเครื่องสายว่า “มโหรีเครื่องสาย” วงปี่พาทย์เรียกว่า “มโหรีปี่พาทย์” สำหรับวงมโหรีในภาคอีสานนิยมเล่นกันมากในเขตอีสานใต้ ได้แก่ จังหวัดนครราชสีมา บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีษะเกษ ซึ่ง ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้ให้ข้อสรุปจากงานวิจัยว่า แถบอีสานเหนือปรากฏวงมโหรีเช่นเดียวกับแถบอีสานใต้ ส่วนจังหวัดนครราชสีมาก็ปรากฏวงนิยมบรรเลงวงมโหรีโคราชมาเป็นเวลานานแล้วเช่นกัน นิยมบรรเลงงานมงคล งานบุญต่าง ๆ ตามโอกาส โดยลักษณะวงมโหรีมโหรีโคราชปรากฏเช่นเดียวกับมโหรีพื้นบ้าน กล่าวคือ เป็นการนำเครื่องดนตรีที่ชาวบ้านประดิษฐ์ขึ้นเองพร้อมใช้รูปแบบการบรรเลงที่เป็นของชาวบ้าน การผสมวงมโหรีโคราช ประกอบด้วย ปี่ ซอ กลอง ฉิ่ง และฉาบ ภายหลังจากเกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่งผลให้วงมโหรีโคราชเกิดการปรับตัวอย่างปัจจุบัน กล่าวคือ เกิดการนำเครื่องดนตรีสากลมาร่วมบรรเลง เช่น แซกโซโฟน กลอง เป็นต้น โดยเพลงที่นิยมใช้บรรเลง เช่น เพลงกวางเดินทาง พม่าแห่กระจาด พัดชา พม่ารำขวาน แขกกระริก เขมรเอวบาง กราวนอก สาธุการ เป็นต้น (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 49)

วงมโหรีโคราชได้รับความนิยมโดยเฉพาะในเขตอำเภอเมือง อำเภอพิมาย อำเภอโนนสูง อำเภอโนนไทย และอำเภอจักราช ซึ่งพบว่ามีอยู่ไม่น้อยกว่า 21 คณะ นิยมใช้บรรเลงประกอบ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ขบวนแห่บุญประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ โดยเฉพาะการแห่กัณฑ์เทศน์ในงานเทศน์มหาชาติ งานบวชนาค งานโกนจุก งานโกนผมไฟ

สำหรับลิเกในจังหวัดนครราชสีมา พบว่าแต่เดิมมีความแตกต่างจากลิเกภาคกลาง กล่าวคือ เนื้อเรื่องนิยมนำเนื้อหามาจากนิทานพื้นบ้าน การแต่งกายแบบพื้นบ้านชาวโคราช นิยมแสดงในงานบุญต่าง ๆ เช่น งานบวช ขึ้นบ้านใหม่ หรืองานศพ เป็นต้น ซึ่งอิทธิพลจากลิเกอย่างภาคกลางเกิดขึ้นเมื่อครั้งที่ นายเต๊ก เสื้อสง่า บุตรของหมอลิเกที่มีชื่อเสียงและนายดอกดิน เสือสง่า ราชาลิเกที่โด่งดังของกรุงเทพมหานคร ชนะการประกวดลิเกที่จังหวัดนครราชสีมา เมื่อ ปี พ.ศ. 2485 ส่งผลให้คณะลิเกภาคกลางเดินทางมาแสดงลิเกที่จังหวัดนครราชสีมา ในสมัยนั้นชาวโคราชนิยมดูลิเกภาคกลางเพิ่มขึ้น ส่งผลให้เกิดคณะลิเกภาคกลางมาตั้งหลักแหล่งรับงานแสดงในจังหวัดนครราชสีมาเป็นจำนวนมาก ภายหลังจากที่จัดประกวดลิเกเมื่อปี พ.ศ. 2485 เป็นต้นมา เกิดความนิยมในการดูลิเกภาคกลาง ส่งผลให้รูปแบบการแสดงของลิเกโคราชเปลี่ยนเป็นลิเกแบบภาคกลางมาจนถึงปัจจุบัน (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 49) ตามที่ ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้อธิบายไว้ความว่า

> *จากการสำรวจคณะลิเกที่ยังคงจัดแสดงอยู่ในปัจจุบันของศูนย์วัฒนธรรมนครราชสีมาเมื่อปี พ.ศ. 2538 มีคณะลิเกที่ยังคงรับงานแสดงอยู่ 54 คณะด้วยกัน คณะลิเกดังกล่าวนิยมเล่นในแบบลิเกภาคกลางคือ เป็นเรื่องจักรๆวงศ์ๆ โดยแต่งเรื่องขึ้นเองตามที่เจ้าภาพต้องการ แต่สิ่งที่เป็นการปรับปรุงใหม่คือ การแสดงลิเกแบบคอนเสิร์ต โดยการนำเครื่องดนตรีสากลและการร้องเพลงไทยสากลหรือเพลงลูกทุ่งเข้ามาประกอบ บางครั้งมีการลำซิ่ง แบบหมอลำประกอบ ต้อนรับความสนใจจากผู้ชมมากกว่าการแสดงลิเกธรรมดา ดังนั้นลิเกสมัยใหม่จึงมีตัวแสดงทั้งผู้แสดงลิเก นักดนตรี และหางเครื่องเต้นประกอบเพลง ปัจจุบันความนิยมในการชมลิเกของชาวโคราชยังคงมีอยู่ แต่ส่วนใหญ่มักเป็นการแสดงที่เรียกว่า การแสดงลิเกคอนเสิร์ต* (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 49-50)

นอกจากนี้ ศุภชัย ทอนสูงเนิน กล่าวว่า หมอลำเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านในวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยลาวหรืออีสานเหนือ ได้รับความนิยมทั่วภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยเฉพาะพื้นที่ซึ่งมีคนลาวอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก สันนิษฐานว่าหมอลำเกิดวิวัฒนาการมาจากการอ่านหนังสือผสมผสานกับการลำ เป็นการเล่านิทานด้วยคำกลอนที่มีท่วงทำนองไพเราะ (ศุภชัย ทอน-สูงเนิน, 2546: 50) โดยได้อ้างถึงคำอธิบายของ ศศิธร ธัญลักษณานนท์ และคณะ ความว่า หมอลำในจังหวัดนครราชสีมาแบ่งตามจำนวนผู้แสดงได้ 2 ประเภทคือ หมอลำที่ใช้ผู้แสดงน้อย ได้แก่ หมอลำพื้น หมอลำกลอน และหมอลำพิธีกรรม และหมอลำที่ใช้ผู้แสดงมาก ได้แก่หมอลำหมู่ หมอลำซิ่ง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

(ศศิธร ธัญลักษณานนท์ และคณะ, 2538: 197 อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 50) ปัจจุบันคณะหมอลำมีวิวัฒนาการด้านการแสดงที่ทันสมัยสอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม เพื่อให้ตอบโจทย์การชมการแสดงของผู้สนใจ วิวัฒนาการที่ปรากฏคือ เครื่องดนตรีพื้นบ้านผสมกับเครื่องดนตรีสากล โดยที่ยังคงอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีวงหมอลำคือ “แคน” การแต่งกายนิยมสวมใส่ชุดแบบสากล เพิ่มเติมผู้แสดงที่เป็นหางเครื่องเต้นประกอบ ในด้านภาษาการใช้พบว่าใช้ถ้อยคำทันสมัย ซึ่งปรากฏการหมอลำที่เกิดขึ้นในรูปแบบใหม่ เรียกว่า“หมอลำประยุกต์” หรือ “หมอลำเซิ้ง” ส่งผลต่อค่านิยมของผู้ชม ทำให้ผู้ชมสามารถติดตามชมการแสดงได้ตลอดตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง โดย หมอลำ ในจังหวัดนครราชสีมาพบมากในเขตอำเภอบัวใหญ่ ปัจจุบันหมอลำที่มีความสามารถทางการร้องและหางเครื่องที่สร้างความสนุกสนานสามารถสร้างความประทับใจให้แก่ชาวโคราช ก็ยังคงได้รับความนิยมไม่น้อยกว่าการแสดงมหรสพอื่น ๆ แม้ว่าอิทธิพลทางวัฒนธรรมจะเข้ามามีบทบาทก็ตาม (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 50)

ในขณะเดียวกัน บุษกร สำโรงทอง งานวิจัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สนับสนุนโดยทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน พ.ศ. 2549 เรื่อง วัฒนธรรมดนตรีไทยภาคกลางและภาคอีสานใต้ : พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความรู้ พบว่ามีศิลปะการละเล่น “การรำโทน” ในจังหวัดนครราชสีมา ผู้วิจัยสรุปความได้ว่า “การรำโทน” มีการใช้โทนเป็นเครื่องดนตรีหลัก ใช้บรรเลงตั้งแต่ 2 ลูกขึ้นไป พบว่ามือโทนส่วนใหญ่จะใช้ผู้หญิงในการตี เพื่อเป็นการส่งสัญญาณไปยังฝ่ายชายให้รับทราบว่าที่บ้านนี้กำลังจะเริ่มการละเล่นรำโทน อีกสาเหตุหนึ่งที่ให้ผู้หญิงตีเนื่องด้วยหากฝ่ายชายตีอาจะทำให้โทนแตกได้ โดยวิธีการรำโทนแบบดั้งเดิมมีเพียงโทนใบเดียว แต่นิยมใช้จำนวนโทนเป็นจำนวนคู่ เช่น สอง สี หกคู่ การตีนิยมให้ฝ่ายหญิงเป็นผู้ตีเนื่องจากมือเบากว่าฝ่ายชาย ด้วยการรำโทนมุ่งเน้นความสนุกสนาน จึงไม่มีพิธีการใดๆที่เกี่ยวกับความเชื่อ เช่นเดียวกับการไหวครูก่อนการบรรเลงนิยมละเล่นในเทศกาลตรุษสงกรานต์หรือเวลาว่างหลังจากเสร็จภารกิจการงาน ก็จะนั่งล้อมเป็นวงเล่นกันเพื่อความผ่อนคลาย โดยการตีโทนเป็นเสียง “ป๊ะ โท่น โท่น” เป็นสัญญาณว่าการรำโทนจะเริ่มขึ้นแล้วภายหลังมีการนำเครื่องดำเนินทำนองเข้ามาประกอบเพื่ออรรถรส เช่น ซออู้ ซอด้วง ปี่ ลูกแซ็ค ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น ปัจจุบันเป็นการรำโดยเปิดทำนองจากเครื่องเล่นเทป โดยทำนองหน้าทับการตีโทนของชุมชนวัดศาลาลอย อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา (บุษกร สำโรงทอง และคณะ, 2549: 301-305) โดยได้อธิบายสอดคล้องเรื่องเครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะตามที่ ขำคม พรประสิทธิ์ และคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุได้อธิบายไว้ข้างต้น สรุปได้ว่าเครื่องกำกับจังหวะประกอบด้วย ฉิ่ง ฉาบและกรับ แต่ในปัจจุบันนิยมบรรเลงโทนในการบรรเลงวงมโหรีโคราช ซึ่งประกอบด้วย ปี่แก้ว ลักษณะอย่างเดียวกับปี่นอกภาคกลาง แต่เสียงแหลมกว่า ซออี้ ลักษณะอย่างซอด้วง สายทำจากลวด ซออู้ อย่างซออู้ภาคกลาง แต่ขึงด้วยสายลวด ให้เสียงทุ้มและเสียงประสานในแนวต่ำ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภายหลังพบว่าการรำโทนเกิดพัฒนาตามสภาพแวดล้อมเช่นเดียวกับศิลปะการแสดงพื้นบ้านอื่น ๆ ตามที่ นวลรวี จันทร์ลุน ได้อธิบายว่า การรำโทนเกิดพัฒนาการต่อยอดโดยวิทยาลัยนาฏศิลป นครราชสีมา ได้คิดค้นเพลงและท่วงทำนองจังหวะใหม่ มีการใช้โทนเป็นเครื่องกำกับจังหวะในการบรรเลงวงมโหรีโคราชพื้นบ้าน เกิดเป็นการรำโทนประยุกต์ ซึ่งใช้ในเทศกาลสำคัญ เช่น การรำโทนบวงสรวงวันแห่งชัยชนะท่านท้าวสุรนารี (นวลรวี จันทร์ลุน อ้างถึงใน บุษกร สำโรงทอง, 2549: 100-101) นอกจากนี้ บุษกร สำโรงทอง ได้อธิบายทำนองหน้าทับโทนโคราช 2 รูปแบบ ดังนี้

หน้าทับแบบดั้งเดิม

---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น

หน้าทับแบบปัจจุบัน

---ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

หน้าทับแบบกรณี “ชุมชนวัดพานิชเจริญ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา” โดยฉิ่งตีประกอบในอัตราจังหวะชั้นเดียว

----	-เทิ่ง-เทิ่ง	----	-เทิ่ง-เทิ่ง	----	-เทิ่ง-เทิ่ง	-เทิ่ง--	-เทิ่ง-เทิ่ง

หน้าทับแบบอื่น ๆ โดยการเพิ่มลูกเล่นเข้าไปผสมผสาน ดังนี้

แบบที่ 1

---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-โท่น-โท่น

แบบที่ 2

---ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

แบบที่ 3

---ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	---ป๊ะ

แบบที่ 4

-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

แบบที่ 5

-ป๊ะ-ป๊ะ	-ป๊ะ-โท่น	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

แบบที่ 6

---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-โท่น-โท่น

(บุษกร สำโรงทอง และคณะ, 2549: 301-305)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

วรพจน์ มานะสมปอง บทความวิชาการของโปรแกรมวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา เรื่อง รำโทนโคราช: การละเล่นพื้นบ้านตามนโยบายรัฐนิยม ได้อธิบายการตีโทนโคราชประกอบการรำโทน สรุปได้ว่า การรำโทนเป็นที่นิยมกันแพร่หลายในพื้นที่ประเทศไทยเมื่อประมาณ 60 ปี ที่ผ่านมา โดยเฉพาะในสมัยจอมพลแปลก พิบูลสงคราม ท่านได้ส่งเสริมการละเล่นรำโทนเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติอีกประเภทหนึ่งซึ่งสอดคล้องกับนโยบายรัฐนิยมของรัฐบาลสมัยนั้น ในอดีตพบว่าผู้ที่นิยมร้องรำส่วนใหญ่เป็นกลุ่มหนุ่มสาวชาวบ้าน การรำโทนเกิดขึ้นจากการคิดค้นเพื่อความบันเทิงบรรเทาความเครียด เนื่องจากรัฐบาลสมัยช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ประกาศห้ามกระทำการใดๆที่เป็นการชุมนุม ก่อไฟ จุดไฟ เป็นต้น การรำโทนจึงเป็นกิจกรรมที่เข้ามามีบทบาทเพื่อให้หนุ่มสาวได้พบปะเกี้ยวพาราสี ลักษณะการแสดงรำโทนมีเนื้อร้องที่สั้น จำได้ง่าย จึงทำให้แพร่หลายได้รวดเร็ว แต่เพลงที่ไม่นิยมร้องเล่น จึงทำให้สูญหายไปเหลือแต่เพลงที่นิยมร้องรำทำเพลงกัน โดยการละเล่นรำโทนจะใช้โทนเป็นเครื่องดนตรีหลักตีประกอบตั้งแต่ 2 ใบ ขึ้นไป เป็นการตีเพื่อให้จังหวะร้อง เรียกว่า “เชิดรำวง” บางหมู่บ้านใช้ ปี่ ระนาดเอก ฉิ่ง ฉาบ ประกอบเพื่อความสนุกสนานยิ่งขึ้น

โทนโคราช เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ประจำจังหวัดนครราชสีมา สร้างจากดินเหนียว โดยโทนที่มีชื่อเสียงด้านการสร้างที่เป็นที่นิยมที่สุดคือ บ้านด่านเกวียน อำเภอโชคชัย จังหวัดนครราชสีมา โอกาสที่ใช้ในการแสดงนิยมในงานเทศกาลตรุษสงกรานต์ นิยมเล่นในตอนกลางคืน เพราะเป็นช่วงเวลาที่หนุ่มสาวได้พบปะพูดคุยเกี้ยวพาราสีกัน อีกทั้งเพื่อเป็นการพักผ่อนหลักจากเสร็จภารกิจการทำงานประจำวัน ลักษณะจังหวะโทนมี 2 รูปแบบคือ รูปแบบการตีเพื่อเป็นสัญญาณเชิญชวนให้มาร่วมรำโทน ลักษณะจังหวะแตกต่างกันไปตามหมู่บ้าน และรูปแบบการตีเพื่อประกอบรำ สมัยโบราณพบว่ามีลักษณะทำนองเดียว ภายหลังในระยะต่อมาสมัยจอมพลแปลก พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี จังหวัดนครราชสีมาได้รับวัฒนธรรมใหม่ ๆ เข้ามามีบทบาท ส่งผลให้เกิดจังหวะโทนที่มีหลากหลายลักษณะจนกลายเป็นเอกลักษณ์การรำโทนของชาวจังหวัดนครราชสีมา (วรพจน์ มานะสมปอง, 2559: 3-7) ตัวอย่างหน้าทับดังนี้

หน้าทับจังหวะโทนในอดีต

---ป๊ะ	–โท่น-โท่น	---ป๊ะ	–โท่น-โท่น

จังหวะโทนที่เกิดขึ้นใหม่ (อย่างหน้าทับกลองยาว)

---ป๊ะ	–โท่น-ป๊ะ	–โท่น-ป๊ะ	–โท่น-โท่น

จังหวะโทนที่เกิดขึ้นใหม่ (อย่างหน้าทับกราวนอก)

----	---โท่น	–โท่น--	–โท่น-โท่น

(วรพจน์ มานะสมปอง, 2559: 7)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

นอกจากนี้ วรพจน์ มานะสมปอง ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า เพลงโคราชกับการรำโทนเป็นการละเล่นเพลงพื้นบ้านเช่นเดียวกัน แต่การละเล่นเพลงโคราชไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ เน้นการร้องเป็นหลัก ใช้เพียงการปรบมือ ลักษณะการละเล่นคล้ายลำตัดคือ มีลูกคู่ ร้องโต้ตอบ เนื้อหาสื่อถึงการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว นิยมเล่นในงานบุญ ร้องเล่นตามลานวัด หรืออาคารบ้านเรือน โดยพื้นฐานทั่วไปของวัฒนธรรมดนตรีจะมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องพิธีกรรม การทำงานของชาวบ้าน และเพื่อความบันเทิงเริงใจ ซึ่งเพลงโคราชมีความเกี่ยวข้องเช่นกัน ขณะเดียวกันโทนโคราชได้นำมาใช้ประกอบการละเล่นเป็นสำคัญ (วรพจน์ มานะสมปอง, สัมภาษณ์, 8 ตุลาคม 2561)

บุญสม สังข์สุข นายกสมาคมเพลงโคราชกล่าวว่า โทนโคราชเป็นเครื่องดนตรีในพื้นที่ ปัจจุบันมีการนำไปใช้ต่อยอดตามความเหมาะสม เช่น การตีประกอบการแสดงนาฏศิลป์ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ การบันทึกเสียงเพื่อการประชาพันธ์ การใช้เผยแพร่ความรู้ในระบบการศึกษา โดยอดีตนิยมใช้ตีประกอบการร้องเพลงพื้นบ้านสำหรับการละเล่นของชาวจังหวัดนครราชสีมาและใช้ประกอบในพิธีกรรมตามความเชื่อของคนแต่ละพื้นที่ โดยวิธีการตีมีลักษณะแบบปิดและเปิดมือเพื่อให้เกิดเสียงที่แตกต่างกันคือ เสียงป๊ะ เสียงโท่น เสียงทั้ง 2 สามารถคิดสร้างสรรค์หน้าทับได้หลากหลายและสนุกสนานตามแบบพื้นบ้าน หากแต่ควรนำไปใช้ให้เหมาะสมตามวาระโอกาส (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

ภาพที่ 3 การตีปิดมือเสียงป๊ะ และเปิดมือเสียงโท่น โดยครูบุญสม สังข์สุข
ที่มา : (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 4 ห้องบันทึกเสียงสมาคมเพลงโคราช โดยครูบุญสม สังข์สุข
ที่มา : (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

จากข้างต้นเรื่องดนตรีพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ปรากฏลักษณะที่เกี่ยวข้องกับการละเล่นและไม่เกี่ยวข้องกับการละเล่น โดยส่วนที่เกี่ยวข้องกับการละเล่นนิยมใช้โทนโคราชในการตีกำกับจังหวะ ส่วนลักษณะที่ไม่เกี่ยวข้องกับการละเล่น ปรากฏวงดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ วงมโหรีโคราช วงปี่พาทย์ที่ประกอบการละเล่นลิเกโคราช หมอลำ และวงดนตรีโทนโคราช ที่เน้นความเรียบง่ายและสนุกสนาน

โดยจากการศึกษาเรื่องศิลปะการแสดงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา ผู้วิจัยสรุปได้ว่าเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสานเขตพื้นที่วัฒนธรรมอีสานใต้ จัดอยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช ปรากฏทั้งการบรรเลงดนตรีและขับร้องเพื่อการผ่อนคลายและเพื่อใช้ในโอกาสเทศกาลต่าง ๆ ตามคติความเชื่อ มีความเรียบง่าย เพลงพื้นบ้านในจังหวัดปรากฏในรูปแบบกลอนเพลงปฏิพากย์ โดยมีความสัมพันธ์กับการละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดทั้งในกลุ่มเด็กและผู้ใหญ่เพื่อความบันเทิง ลักษณะทางดนตรีปรากฏเครื่องและวงดนตรีที่หลากหลาย เช่น วงมโหรีโคราช เพียะ ปี่แหย่น ปี่แก้ว ซออู้ ซออี้ กลอง ฉิ่ง ฉาบ กลองที่ม โทนโคราช ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ เป็นต้น ลักษณะทางกายภาพและเสียงของดนตรีมีความคล้ายและต่างกับดนตรีของภาคกลางหลายชนิด เพลงพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ทางภาษาและสะท้อนอัตลักษณ์ชาวโคราชได้ค่อนข้างชัดเจนที่สุดคือ เพลงโคราช

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2.2.3 ความเป็นมาการแสดงเพลงโคราช

ผู้วิจัยจำแนกสาระสำคัญของการศึกษาประกอบด้วยเรื่องความหมาย ภูมิหลังและวิวัฒนาการ โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.2.3.1 ความหมาย

ราชบัณฑิตยสถาน กล่าวว่า คำว่า “โคราช” มีนัยความหมายที่เชื่อมโยงกับคำว่า “เพลง” โดยมีความสัมพันธ์กับภูมิปัญญาวัฒนธรรมของบรรพบุรุษผู้คิดสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้านของชาวจังหวัดนครราชสีมา ตามที่ราชบัณฑิตได้อธิบายไว้ ความว่า

> *โคราช หมายถึง ชื่อเพลงพื้นเมืองอย่างหนึ่งของชาวโคราชที่ว่าแก้กันเป็นทำนองตีฝีปากโต้คารมกัน บ้างเกี้ยวพาราสีกัน บ้างคล้ายเพลงฉ่อย วรรคหนึ่งใช้คำตั้งแต่ 4 ถึง 7 คำ สามคำกลอนเป็นบทหนึ่ง ความไพเราะอยู่ที่สัมผัสในการเล่นคำเล่นความให้สละสลวย บทสุดท้ายจะเอื้อนเสียงในเวลาร้อง* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 282)

กระทรวงวัฒนธรรม หนังสือโดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร เรื่อง มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม กล่าวว่า เพลงโคราชนับเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Culture) เป็นศิลปะการแสดงประเภทเพลงร้องที่มีแนวคิดในการแสดงออกซึ่งแบบแผนการดำรงชีวิต คติ ความเชื่อ ภาษา ประเพณี การปฏิบัติสืบทอดกันมา เป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องทางจิตใจ ลักษณะเฉพาะเพลงโคราชอยู่ที่บทร้องและคำร้องที่มีสำเนียงภาษาโคราช เน้นเรื่องการใช้ปฏิภาณไหวพริบในการถามตอบโต้ตอบกันชายหญิง เล่าเรื่องนิทานชาดกและเคร่งครัดเรื่องสอนศีลธรรม (กระทรวงวัฒนธรรม, 2552: 54)

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร หนังสือเรื่อง ปกิณกะศิลปวัฒนธรรม เล่มที่ 21 จังหวัดนครราชสีมา กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นเพลงพื้นเมืองของจังหวัดนครราชสีมาและเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ สะท้อนคติชนวิทยา วิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณีและเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม ตกผลึกด้วยบริบทสังคมและวัฒนธรรมของจังหวัดนครราชสีมา ซึ่งเป็นจังหวัดที่มีความหลายหลากของกลุ่มชาติพันธุ์และวัฒนธรรม โดยเฉพาะด้านวัฒนธรรมทางภาษาและศิลปะการแสดงที่โดดเด่นไม่เหมือนท้องถิ่นอื่น โดยลักษณะของเพลงโคราชเรียกว่า “เพลงปฏิพากย์” เพลงที่ร้องโต้ตอบกัน ไม่ใช้ดนตรีประกอบการขับร้อง เน้นเรื่องความคมคายและโวหารของเนื้อหาบทเพลงที่ใช้ในการขับร้องเป็นสำคัญ (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 180)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ หนังสือโดยคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542 เรื่อง วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดนครราชสีมา ได้อธิบายความหมายที่สะท้อนลักษณะเฉพาะของเพลงโคราช ความว่า

> *เพลงโคราช เป็นเอกลักษณ์ทางนาฏศิลป์ประจำถิ่นโคราช เป็นเพลงปฏิพากย์ ซึ่งลีลาท่ารำเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว บทร้องมีท่วงทำนองและภาษาถิ่นที่ไพเราะ โดยไม่มีเครื่องดนตรีใด ๆ ประกอบทั้งสิ้น แสดงให้เห็นความงดงามประณีต ละเอียดอ่อน เนื้อหากินใจ ก่อให้เกิดสุนทรียภาพทางด้านภาษา การสื่อความ การใช้สัญลักษณ์ และมีสัมผัสอันแพรวพราว* (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 288)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา หนังสือเพลงโคราช เล่ม 1 เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554 กล่าวว่า เพลงโคราชเปรียบเสมือนภูมิปัญญาทางภาษาของชาวโคราช เนื่องด้วยเป็นเพลงพื้นบ้านประเภทเพลงร้องประจำถิ่นเฉพาะของชาวไทยโคราช มีลักษณะของเพลงปฏิพากย์ที่ไม่มีดนตรีประกอบ การขับร้องคล้ายเพลงพื้นบ้านชนิดอื่นของไทย ลักษณะเฉพาะโดดเด่นสนุกสาน ถ่ายทอดผ่านลีลาทางภาษา การร้องและการรำ โดยสืบทอดโดยชาวโคราชมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งให้นิยามความเพลงโคราชว่า *“การขับร้องแก้เกี้ยวกันระหว่างหญิงชาย เป็นเพลงปฏิพากย์ (โต้ตอบ) โดยอาศัยปฏิภาณของหมอเพลงเป็นสำคัญ”* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 17) โดยความสัมพันธ์ระหว่างเพลงโคราชกับภาษาโคราชนั้นเป็นสิ่งสัมพันธ์กันจนกลายเป็นเอกลักษณ์ประจำจังหวัดเสมือนตัวแทนจิตวิญญาณของชาวโคราช ตามที่ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา อธิบายไว้ความว่า

> *เพลงโคราชและภาษาโคราชเป็นสิ่งคู่กัน เมื่อเพลงโคราชยังมีลมหายใจอยู่ ภาษาโคราชก็จะยังอยู่ ตราบใดที่ภาษาโคราชยังอยู่เพลงโคราชจะไม่เพียงมีลมหายใจเท่านั้น แต่จิตวิญญาณของเพลงที่แสดงออกทางภาษาได้ช่วยรักษาภาษาโคราชไว้ อันจะทำให้เพลงโคราชเป็นเพลงเฉพาะถิ่นตลอดไป* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 28)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา เรื่องเพลงโคราช เล่ม 2 เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554 กล่าวถึง ความหมายของเพลงโคราชความว่า

> *เพลงโคราชเป็นมรดกทางวัฒนธรรมภาษาที่เป็นเครื่องบ่งชี้ แสดงความเป็นอยู่ ลักษณะอุปนิสัย ตลอดจนประเพณีและวัฒนธรรมของชาวโคราชที่น่าสนใจยิ่ง เพราะเนื้อหาของเพลงได้สะท้อนสภาพชีวิต คติความเชื่อ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของคติชาวบ้านและสะท้อนสภาพสังคม ขณะที่หมอเพลงเล่นอยู่ในขณะนั้นด้วย ฉะนั้นเพลงโคราชจึงเป็นวัฒนธรรมประจำถิ่น ซึ่งเป็นสาขาย่อยของวัฒนธรรมประจำชาติเป็นสิ่งที่มีค่าสูงยิ่ง เพราะเป็นสิ่งที่แสดงเอกลักษณ์และเชิดหน้าชูตาของชาวโคราช เมื่อชาวโคราชช่วยกันอนุรักษ์เพลงโคราชให้อยู่คู่เมืองโคราชแล้วนั้นย่อมหมายถึงชาวโคราชได้รักษาวัฒนธรรมภาษาอันแสดงถึงคติชนของชาวโคราชไว้ได้ตลอดไป* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 19)

จากข้างต้นเรื่องเพลงโคราช ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เพลงโคราชเป็นหนึ่งในมรดกทางวัฒนธรรมด้านภาษา เป็นเครื่องบ่งชี้ลักษณะเฉพาะ (Characteristics) ตัวตนทางสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา กล่าวคือเป็นเครื่องสะท้อนความคิด ภูมิปัญญาของคนในท้องถิ่น ภาษา วัฒนธรรม การดำรงชีวิต รวมถึงภูมิปัญญาทางศิลปะการแสดงพื้นบ้านทุก ๆ แขนง เช่น ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เพลงโคราช เป็นต้น โดยเพลงโคราชเป็นศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้านประเภทเพลงร้อง (เพลงโคราช) ลักษณะที่โดดเด่นคือการแสดงโต้ตอบกันในกลุ่มชายหญิงผ่านการร้องโดยใช้ภาษาโคราช สำนวนกลอนมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะด้านเนื้อหา ฉันทลักษณ์ สำนวนกลอน สำเนียงภาษา การแต่งกาย การไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบการร้องและการร่ายรำ ซึ่งล้วนแต่เป็นอัตลักษณ์ตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ หนังสือสารานุกรมเพลงไทย กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นเพลงพื้นบ้านลักษณะของการร้องโต้ตอบด้วยปฏิภาณกวี ผู้แสดงแบ่งเป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิง เริ่มต้นด้วยการไหว้ครู แล้วเกริ่นเรียกฝ่ายหญิง ฝ่ายหญิงเกริ่นออกรับ ฝ่ายชายเริ่มประหรือฉะหน้าโรงเพลง กล่าวคือการปลอบเบา ๆ จากนั้นฝ่ายหญิงว่าแก้ฝ่ายชายที่เกี้ยวแล้วจึงจับเรื่องเล่นเพลงตามลำดับ เพลงโคราชมีลักษณะเป็นเพลงพื้นบ้านทั่วไปที่มีเนื้อหา 4 อย่าง ประกอบด้วยลักหา พาหนี ตีหมากผัว (หึงหวง) และชิงชู้สู่ขอ ปัจจุบันนิยมรับงานแก้บนหรือแสดงถวายทั่วไป โดยเฉพาะที่บริเวณลานอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี จังหวัดนครราชสีมา (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557: 131)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สุจิตต์ วงษ์เทศ หนังสือเรื่องโคราชของเรา กล่าวว่า ลักษณะเฉพาะของเพลงโคราชคือ เพลงร้องโต้ตอบของชายหญิง ภายหลังนักวิชาการกำหนดคำด้วยภาษาบาลีสันสกฤตว่า “ปฏิพากย์” มีพัฒนาการคราวเดียวกับสำเนียงโคราช กล่าวคือ สำเนียงโคราชกับเพลงโคราชมีพัฒนาการคราวเดียวกับตระกูลเพลงภาษาไทยลาวของกลุ่มคนที่โยกย้ายเข้ามาสร้างหลักแหล่งในจังหวัดนครราชสีมา โดยหลัง พ.ศ. 2000 อยุธยาสถาปนาเมืองนครราชสีมา คนของอยุธยาถูกเกณฑ์ขับเคลื่อนย้ายเข้ามาหลากหลายชาติพันธุ์ เช่น มอญ เขมร มลายู โดยผู้คนกลุ่มดังกล่าวต่างต้องใช้ภาษาไทยตระกูลไทยลาว ได้แก่ สำเนียงสองฝั่งโขงที่แพร่กระจายแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยามาก่อน ในขณะที่แถบลุ่มแม่น้ำมูลจะเรียกว่าสำเนียงโคราช ซึ่งใกล้เคียงสำเนียงภาษาของคนจังหวัดระยองและจังหวัดจันทบุรีแถบชายฝั่งตะวันออก เพราะมีรากเหง้าจากสองฝั่งโขงเช่นกัน กลุ่มคนที่พูดภาษาสำเนียงดังกล่าว ต่างขับเคลื่อนมาจากลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา โดยเฉพาะแถบจังหวัดอยุธยาและจังหวัดสุพรรณบุรี เพื่อยึดครองลุ่มแม่น้ำมูลบริเวณจังหวัดนครราชสีมา ด้วยเหตุนี้ “เพลงโคราช” กับ “เพลงฉ่อย” อย่างภาคกลางเป็นเครือญาติที่มีต้นรากเดียวกัน มีพัฒนาการคราวเดียวกับสำเนียงโคราช หากแต่สำเนียงโคราชมีลักษณะเป็น “ร้อยแก้ว” ส่วนเพลงโคราชเป็น “ร้อยกรอง” ประเภทกลอนหัวเดียว ฉันทลักษณ์เดียวกันกับเพลงฉ่อยลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาทางภาคกลาง บทไหว้ครูเพลงฉ่อยมีการอธิบายว่า “ครูเพลงโคราชพาดควาย” นั่นหมายถึง เพลงโคราชกับเพลงพาดควายเป็นสองเพลง ซึ่งเป็นกลุ่มเดียวกันกับเพลงฉ่อย นอกจากนี้พบว่ามีท่าทางการรำรุกรำถอยและการป้องหู สันนิษฐานว่าประยุกต์มาจากการเล่นเจรียงเพลงพื้นบ้านของชาวสุรินทร์ผสมผสานกับเพลงทรงเครื่องของภาคกลาง คำอธิบายดังกล่าวบ่งชี้ให้เห็นว่าเพลงโคราชมีความสัมพันธ์กับเพลงพื้นบ้านภาคกลางอย่างเพลงฉ่อย ซึ่งเป็นเพลงโต้ตอบของกลุ่มชนแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2558: 180-183)

นฤมล ปิยวิทย์ หนังสือเรื่อง ภูมิรู้สู้วิกฤต หัวข้อ "เพลงโคราช" เปลี่ยนแปลงเพื่ออนุรักษ์ ลิขสิทธิ์ของศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) กรุงเทพมหานคร กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นวัฒนธรรมทางภาษาของชาวโคราช ร้องเล่นสืบทอดกันมาโดยอาศัยความจำและปฏิภาณไหวพริบ จัดเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะไม่เหมือนใคร เพลงโคราชพัฒนาจาก "เพลงก้อม" หมายถึง เพลงสั้น ๆ ร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิง อาจเป็นการทักทาย ถามข่าว หรือเล่าเรื่องราวต่าง ๆ แสดงปฏิภาณไหวพริบในการโต้ตอบ บางครั้งเนื้อเพลงอาจมีความนัยซ่อนอยู่หรือพาดพิงถึงเรื่องเพศ แต่ไม่ถือเป็นการหยอกล้อ เป็นลักษณะของการประลองไหวพริบ ไม่ใช่เรื่องหยาบโลน ถ้าฝ่ายหญิงไถ่ถามแล้วฝ่ายชายแก้ปัญหาไม่ตก จะถือว่าฝ่ายชายแก้ปัญหาไม่ได้ เป็นวิธีคัดกรองหาคู่ของหญิงสาววิธีหนึ่ง (นฤมล ปิยวิทย์, 2555: 289-293)

สุกัญญา สุจฉายา กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านที่นับเป็นเอกลักษณ์ของชาวโคราชมีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์แบบยาว กล่าวคือ เป็นเพลงร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิงที่มีความยาวหลายบทในการร้องโต้ตอบแต่ละครั้ง มักร้องเล่นเป็นลำดับขั้นตอนตามแบบ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เพลงปฏิพากย์ เมื่อฝ่ายหนึ่งร้องจบอีกฝ่ายหนึ่งจะร้องแก้กันเป็นข้อ ๆ ไม่จำกัดความยาวตามลำดับ (สุกัญญา สุจฉายา 2525: 24 อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 50-51)

จันทร หล้าเพชรและอาภรณ์ ชาญชัยสกุลวัตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตมหาวิทยาลัยมหาสารคาม บทความเรื่อง เพลงโคราช กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นเพลงพื้นบ้านของจังหวัดนครราชสีมา ไม่มีดนตรีประกอบ เพลงโคราชกำเนิดจากเพลงก้อมหรือเพลงคู่สอง เป็นเพลงโต้ตอบสั้น ๆ รูปแบบของเพลง เช่น เพลงคู่สอง เพลงคู่สี่ เพลงคู่หก เพลงคู่แปดและเพลงคู่สิบสอง (จันทร หล้าเพชรและอาภรณ์ ชาญชัยสกุลวัตร์, 2525: 1-36)

บุษกร สำโรงทอง กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นเอกลักษณ์ของชาวจังหวัดนครราชสีมา ลักษณะคล้ายเพลงฉ่อยหรือเพลงทรงเครื่องของภาคกลาง ใช้แสดงในงานบุญต่าง ๆ ยกเว้นงานแต่งงานเพราะเชื่อกันว่าจะทำให้คู่บ่าวสาวต้องเลิกราจากกัน นิยมใช้เป็นการแสดงเพื่อแก้บนท้าวสุรนารีที่อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ลักษณะการแสดงเป็นการร้องโต้ตอบชายหญิง บทร้องเพลงโคราชเป็นคำร้อยกรอง แบ่งเป็นวรรค ๆ ทำนองเพลงโคราชประกอบด้วย 4 ประการ คือ ประการที่หนึ่ง เสียงสูงต่ำของสำเนียงภาษาถิ่นโคราช ประการที่สอง เสียงสั้นยาวของเสียงสระในบทกลอน ประการที่สาม ฉันทลักษณ์ของบทกลอนและประการที่สี่ เทคนิคการเอื้อนเสียง (บุษกร สำโรงทอง, 2549: 21)

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ งานวิจัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สนับสนุนโดยทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน เรื่อง ประวัติและวิวัฒนาการดนตรีไทย ภาคกลางและภาคอีสานใต้ กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นเพลงพื้นเมืองสะท้อนวิถีชีวิตชาวนครราชสีมา รูปแบบการแสดงเป็นไปตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรมการดำเนินชีวิต แต่เดิมเป็นเพลงสั้น ๆ เรียกว่า เพลงก้อม เป็นการแสดงแบบมุขปาฐะ เนื้อหาสั้น ร้องเกี้ยวชายหญิง ทำนองเรียกว่า “ร้อยเนื้อทำนองเดียว” ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ เพลงโคราชในอดีตถือว่ามีความสำคัญต่ออาชีพหมอเพลงและเป็นที่นิยมในกลุ่มชาวจังหวัดนครราชสีมา ผู้ชมจึงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญต่อการแสดงของหมอเพลง หากผู้ชมมีความพอใจในการแสดง ผู้แสดงก็จะได้รับรางวัลเป็นค่าตอบแทนจากผู้ฟัง จึงทำให้การแสดงโคราชเป็นที่นิยมมากในอดีต ทั้งการแสดงเพื่อความบันเทิงและที่ใช้ประกอบพิธีกรรมงานมงคลและอวมงคล โดยในอดีตมีหมอเพลงผู้มีชื่อเสียงเป็นเสาหลักและสนับสนุนให้เพลงโคราชยังคงดำรงอยู่ได้ คือ พ่อใหญ่ หรือนายใหญ่ วิเศษพลกรัง (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550: 90)

ณัฏฐินี ทองดีและแพรวโพยม พัวเจริญ งานวิจัยมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ชุดโครงการการเชื่อมโยงเครือข่ายภาคีประเด็นการท่องเที่ยวระดับปริญญาโท สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย เรื่อง การศึกษาอัตลักษณ์และคุณค่ามรดกทางวัฒนธรรมเพลงโคราชสู่กิจกรรมการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์สำหรับนักท่องเที่ยวเยาวชน กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นเพลงพื้นบ้านที่เกิดขึ้นจากลักษณะความเป็นคนเจ้าบนเจ้ากลอนของชาวจังหวัดนครราชสีมา จึงทำให้เกิด

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เพลงโคราช ความโดดเด่นคือภาษาโคราชที่ใช้ในบทร้อง อีกทั้ง การแต่งกายที่โดดเด่นแตกต่างจากการแสดงเพลงพื้นบ้านภาคอื่น ๆ เพลงโคราชเป็นที่รักและหวงแหนของชาวจังหวัดนครราชสีมา เพราะถือเป็นเพลงที่คู่บ้านคู่เมืองตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน (ณัฏฐินี ทองดีและแพรวโพยม พัวเจริญ, 2554: 77-83)

จินดา จิ๋ววิเศษ งานวิจัยปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่อง อาศรมศึกษา : พ่อกำปั่น บ้านแท่น (นิธิวรไพบูลย์) กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นเพลงร้องประเภทเพลงปฏิพากย์ของชาวจังหวัดนครราชสีมา เป็นเพลงที่ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการโต้ตอบระหว่างชายหญิง ต้องอาศัยทักษะในการเลือกใช้คำ การใช้เสียงและสำนวนอย่างเหมาะสมและฉับพลัน ฉันทลักษณ์มีความยากต่อการคิดด้นคำ จึงเป็นเหตุให้เพลงโคราชเกิดความน่าติดตามสำหรับผู้ฟัง (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 93)

พชร สุวรรณภาชน์ (2543) งานวิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล เรื่อง เพลงโคราช: การศึกษาทางมานุษยวิทยาการดนตรี กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นการแสดงพื้นบ้านประเภทเพลงร้องโต้ตอบระหว่างชายและหญิง ซึ่งต้องอาศัยไหวพริบปฏิภาณ ความรู้และความสามารถ ท่วงทำนองมีความเป็นเอกลักษณ์แสดงถึงวัฒนธรรมของชาวไทยโคราชอย่างชัดเจน

ฐิติมา เตวะสุข บทโทรทัศน์รายการจดหมายเหตุกรุงศรี ตอนที่ 9464 ชื่อเรื่อง ชุดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม “เพลงโคราช” ออกอากาศวันที่ 27 ธันวาคม 2554 กล่าวถึงความหมายเพลงโคราชความว่า

> *เพลงโคราชคือเพลงพื้นบ้านของชาวจังหวัดนครราชสีมา ซึ่งสืบทอดกันมายาวนาน โดยนำนิทานชาดกมาร้องด้วยภาษาโคราชที่ไพเราะ มีส่วนในการสอนศีลธรรม เน้นการใช้ปฏิภาณไหวพริบ เผยแพร่ข่าวสารจากประสบการณ์และโลกทัศน์ที่กว้างไกลของหมอเพลงโคราช โดยร้องเล่นโต้ตอบกันระหว่างหมอเพลงผู้ชายและหมอเพลงผู้หญิง พร้อมการร่ายรำประกอบ ถ้าผู้ฟังชอบใจ จะโอ่ฮิ้วแทนการปรบมือ ปัจจุบันนิยมเล่นเพลงโคราชเพื่อการแก้บนท้าวสุรนารีเป็นส่วนใหญ่ และในปี พ.ศ. 2552 เพลงโคราชได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในสาขาศิลปะการแสดงจากกระทรวงวัฒนธรรม* (ฐิติมา เตวะสุข, 2554: 1)

ศูนย์เดลินิวส์นครราชสีมา บทความตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์เดลินิวส์ วันที่ 20 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2545 เรื่อง ย้อนตำนานเพลงโคราชเมืองย่าโม ศิลปะถิ่นอีสานที่ไม่มีวันจางหาย กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นเพลงพื้นเมืองของชาวนครราชสีมา นิยมเล่นกันมานานหลายร้อยปี เนื้อเพลง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ส่วนใหญ่เป็นลักษณะกลอนสัมผัสนอก สัมผัสในอย่างไพเราะ แฝงไปด้วยคำสอนสุภาษิตโบราณ ส่วนการเล่นมีหลายรูปแบบ เช่น เพลงคู่สอง เพลงคู่สี่ เพลงคู่หก เพลงคู่สิบ และเพลงคู่สิบสอง สถาบันราชภัฏนครราชสีมา มีการส่งเสริมให้จัดการเรียนการสอนเพลงโคราช โดยบรรจุไว้ในแผนการสอนให้กับนักศึกษาวิชาเอกภาษาไทยว่าด้วยวิชาภาษาไทยท้องถิ่นกับเพลงท้องถิ่น (ศูนย์เดลินิวส์นครราชสีมา, 2545: 32)

ไทยคดีศึกษา ปท. 15 บทความตีพิมพ์ประเภทจุลสาร (แผ่นพับ) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เรื่อง เพลงโคราช : คณะแม่พยุงน้อย บ้านตะโก กล่าวว่า เพลงโคราชแต่เดิมมีลักษณะเป็นเพลงก้อมสั้น ๆ ว่าโต้ตอบโดยการกล่าวลอย ๆ ทั้งที่มีความหมายลึกซึ้งและไม่มีความหมาย รูปแบบของเพลงมีการกำหนดจังหวะที่สัมผัสสระและคำ เนื้อหาจะเป็นการใช้ภาษาสัญลักษณ์ หมอเพลงปัจจุบันยังคงสามารถใช้ประกอบอาชีพสร้างรายได้ให้กับครอบครัว (ไทยคดีศึกษา ปท. 15, 2537: 1)

เบญจพร เจ๊กจันทึก วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่องแนวทางการอนุรักษ์และฟื้นฟูภูมิปัญญาการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมของจังหวัดนครราชสีมา กล่าวว่า เพลงโคราช หมายถึง เพลงที่พัฒนามาจากเพลงก้อม ลักษณะสั้น ๆ ตามความหมายของภาษาอีสานที่แปลว่า สั้น เช่นกัน ใช้ร้องโต้ตอบกันลอย ๆ มีความหมายลึกซึ้งหรือไม่ก็ได้ ลักษณะเฉพาะอยู่ที่ความเรียบง่ายที่วิธีการแต่โดดเด่นที่สำนวนคำกลอน เนื้อหาที่มาจำสำนวนวาจาของชาวโคราชที่เป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน ลักษณะกลอนเพลงเป็นแบบคู่สี่ การร้องเพลงโคราชอาศัยไหวพริบปฏิภาณและการฝึกฝน จำเป็นต้องได้รับการสอนและฝึกหัดจากผู้มีความรู้และชำนาญการหรือเรียกว่า “หมอเพลง” (เบญจพร เจ๊กจันทึก, 2557: 108-109) ทั้งนี้ เพลงโคราชแบบดั้งเดิมถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันยิ่งใหญ่ของชาวจังหวัดนครราชสีมา สะท้อนให้เห็นขนบธรรมเนียมประเพณีวัฒนธรรมของคนในท้องถิ่น เป็นสิ่งจรรโลงใจแก่ผู้ชมผู้ฟังและเป็นภูมิปัญญาของบรรพบุรุษที่สร้างสรรค์มาเพื่อความบันเทิงสนุกสนานและสอดแทรกแง่คิดคติธรรม สะท้อนให้เห็นมุมมองการดำรงชีวิตของคนในท้องถิ่นของจังหวัดนครราชสีมา (เบญจพร เจ๊กจันทึก, 2557: 110-118)

ศุภชัย ทอนสูงเนิน งานวิจัยหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาการพัฒนาชุมชน คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เรื่อง วิถีชีวิตชุมชนคนเพลงโคราช กล่าวว่า เพลงโคราชหมายถึง เพลงพื้นบ้านโคราช เป็นที่นิยมในชาวโคราชมากที่สุด ยังคงมีการเล่นอยู่ในปัจจุบัน เพลงโคราชเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีความโดดเด่นด้านการแสดง ทั้งในเรื่องการใช้ภาษาไทยถิ่นโคราช การประยุกต์รูปแบบการแสดงที่หลากหลายน่าสนใจ ไม่มีข้อจำกัดในโอกาสที่ใช้ในการแสดง เอกลักษณ์เฉพาะด้านการใช้ภาษา รูปแบบ เนื้อหา กลอนเพลง ทำนองของเพลง การไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบใด ๆ หากแต่ใช้เพียงการปรบมือและร่ายรำตามจังหวะของเพลงเท่านั้น ทุก

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

คนสามารถร้องรำและทำความเข้าใจได้ง่าย ผู้ที่มีความสนใจสามารถเข้าถึงศิลปะการแสดงชนิดนี้ได้ง่ายขึ้น (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 51-52)

ทรงฤทธิ์ ระดมจินดา วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เรื่อง ออร์เคสตร้า: การประยุกต์การแสดงดนตรีเพื่อส่งเสริมเพลงโคราช กล่าวว่า เพลงโคราช หมายถึง เพลงที่มีลักษณะเด่นด้านภาษาโคราช เนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนในสังคม ไม่ใช่เครื่องดนตรีประกอบดนตรีประกอบในการแสดง ไม่จำกัดสถานที่ในการแสดง มีหมอเพลงเป็นองค์ประกอบหลักและส่วนประกอบอื่น ๆ ที่ลักษณะเฉพาะคือ บทร้อง ทำนอง จังหวะ เครื่องแต่งกาย เวที แสง เสียง (ทรงฤทธิ์ ระดมจินดา, 2555: 194-195)

จากการศึกษาเรื่องความหมายของเพลงโคราช ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เพลงโคราช หมายถึง มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านภาษา เป็นศิลปะการแสดงประเภทเพลงร้องเพลงพื้นบ้านประจำจังหวัดนครราชสีมา ลักษณะเพลงปฏิพากย์แบบยาว คล้ายเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการร้องโต้ตอบแก้เกี้ยวกันระหว่างชายหญิง บทร้อยกรองมีลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียว เนื้อหาสื่อเรื่องการดำรงชีวิต คติ ความเชื่อ ภาษา ประเพณี เป็นวรรณกรรมแบบมุขปาฐะ ทำนองมีเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ สั้นยาวตามสระและการเอื้อนเสียงที่มีลักษณะเฉพาะตามสำเนียงภาษาโคราช การร่ายรำท่าทางรำรุกรำถอยและการป้องหูระหว่างการร้อง ไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบการร้องและการรำ

2.2.3.2 ภูมิหลัง

ผู้วิจัยพบว่าหลักฐานภูมิหลังเพลงโคราชปรากฏในลักษณะของ ข้อสันนิษฐานการบอกเล่าจากบรรพบุรุษ ลายลักษณ์อักษรและการบันทึกเสียง โดยแหล่งที่มาต่าง ๆ จากการศึกษาล้วนแต่มีทัศนะที่สอดคล้องกันตามการอธิบายจากการทบทวนวรรณกรรมดังนี้

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ กล่าวว่า เพลงโคราชปรากฏข้อสันนิษฐานจากการบอกเล่าสืบต่อกันมา 4 เรื่องดังนี้

1. เพลงโคราชปรากฏตั้งแต่สมัยท้าวสุรนารียังมีชีวิตอยู่ ช่วงประมาณ พ.ศ. 2313-2395

2. ตำนานที่ 1 นายพรานเพชรน้อยออกล่าสัตว์ในป่า เขตอำเภอหนองบุนนาค จังหวัดนครราชสีมา พบลูกสาวพญานาคขึ้นจากฝั่งนั่งร้องเพลงคนเดียว ด้วยเนื้อร้องที่ไพเราะ นายพรานจึงจดจำท่วงทำนองและนำมาร้องให้ผู้อื่นฟัง เพลงร้องนั้นเรียกว่า เพลงก้อม

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

3. ตำนานที่ 2 พระยาเข็มเพชรเป็นผู้นำมาจากอินเดีย พร้อมกับลิเก ลำตัด โดยให้ลิเกอยู่ที่กรุงเทพมหานคร และลำตัดอยู่ทั่วบริเวณภาคกลาง ส่วนเพลงโคราชอยู่ที่จังหวัดนครราชสีมา เพลงที่ร้องในระยะแรกเรียกว่า เพลงก้อม

4. ตำนานที่ 3 พระสงฆ์ 2 รูป คือ พระโสณะ และพระอุตระ นำพระบรมสารีริกธาตุบรรจุไว้ที่พระธาตุพนม พร้อมด้วยมีคฤหัสถ์มาด้วย 2 คน คือ นายบุญ เดิมเป็นคนอยุธยา และนายจัน เดินเป็นคนบ้านคลองข่อย เขตเมืองเสมอ ในอดีตทั้งสองเป็นนักปราชญ์ ถนัดการแต่งสำนวนให้หลานสาวโต้ตอบชายหนุ่มที่มาเกี้ยวพาราสีอย่างไพเราะ ซึ่งเป็นสำนวนที่มาของ เพลงก้อม จุดกำเนิดเพลงโคราช จากคำสนทนาที่เรียกว่า พูดแก้กัน หากแก้กันดั้นท่วงทีก็เรียกว่า แก้กันตก กลายเป็นบทกลอนสั้น ๆ เรียกว่า เพลงก้อม (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 288-293)

ทรงฤทธิ์ ระดมจินดา กล่าวว่า การแสดงเพลงโคราชมีความเป็นมาที่ไม่ปรากฏแน่ชัด ปรากฏเพียงข้อสันนิษฐานจากการบอกเล่าว่าสืบต่อกันมารวม 7 เรื่องดังนี้

1. เพลงโคราชปรากฏเมื่อครั้งที่ใช้แสดงถวายสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชชนนีเสด็จมาจังหวัดนครราชสีมา พ.ศ. 2456

2. เพลงโคราชปรากฏเมื่อปี พ.ศ. 2477 สมัยนั้นมีการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีและได้ปรากฏการแสดงเพลงโคราชเพื่อเป็นการแสดงถวายแด่ท้าวสุรนารี เนื่องด้วยมีความเชื่อว่าท้าวสุรนารีชอบเพลงโคราช ชาวโคราชจึงได้จัดการแสดงเพื่อเฉลิมฉลองแด่ท่านและได้รับความนิยมมากในปีดังกล่าว จนกลายเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดนครราชสีมา

3. เพลงโคราชเกิดจากการถ่ายทอดจากครูเพลงในอดีตที่ไม่สามารถระบุชี้ชัดได้ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ

4. เพลงโคราชเกิดจากการลอกเลียนแบบจากเพลงพื้นบ้านภาคกลาง เนื่องด้วยองค์ประกอบการแสดงคล้ายกับเพลงฉ่อยหรือเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ทั้งลักษณะการร้องโต้ตอบชายหญิง ไม่ใช่เครื่องดนตรี เป็นต้น

5. เพลงโคราชมาจากชาวโคราชโดยแท้ เนื่องจากชาวโคราชเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน เกี้ยวพาราสี การพูดของคนสมัยก่อนนิยมทักทายด้วยปริศนา คำถาม และถ้าหากพูดเป็นกลอนได้ถือเป็นผู้มีความรู้

6. ตำนานที่ 1 เพลงโคราชนำเข้ามาโดยพระยาเข็มเพชร โดยนำเข้ามาพร้อมกับลิเก ลำตัดจากประเทศอินเดีย แล้วสั่งให้นายจันเป็นผู้เผยแพร่

7. ตำนานที่ 2 เผยแพร่โดยนายพรานเพชรน้อยนำมาร้องต่อกัน หลังจากพบหญิงสาวเป็นผู้ร้องอยู่ข้างหนองบึง ซึ่งเชื่อว่าเป็นลูกพญานาค (ทรงฤทธิ์ ระดมจินดา, 2555: 194-195)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และพัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์ งานวิจัยเรื่อง พัฒนาการและสภาพปัจจุบันของรูปแบบการแสดงเพลงโคราช กล่าวว่า ภูมิหลังเพลงโคราชไม่พบหลักฐานใดที่ชัดเจน ปรากฏเพียงแต่ข้อสันนิษฐานการเล่าขานสืบต่อกันมา 5 เรื่องดังนี้

1. ตำนานที่ 1 พระยาเข็มเพชรได้ไปเจริญสัมพันธไมตรีที่ประเทศอินเดีย ได้นำศิลปะการร้องรามาจากอินเดียมาเผยแพร่ 3 ประเภทคือ ลิเก ลำตัด และเพลงก้อม โดยเพลงก้อมได้มอบให้ นายจัน บ้านสก ซึ่งเป็นชาวโคราชรับไปเผยแพร่ที่เมืองโคราช ซึ่งนายจันได้นำเพลงมาต่อเติมเสริมแต่งจนเป็นที่นิยมแพร่หลายในหมู่ชาวโคราช เรียกว่า เพลงโคราช

2. ตำนานที่ 2 นายพรานชื่อเพชรน้อยออกล่าสัตว์ในป่าเขตบ้านหนองบุนนาค อำเภอโชคชัย (ปัจจุบันคืออำเภอหนองบุญมาก) จังหวัดนครราชสีมา คืนหนึ่งนายพรานเพชรน้อยไปพบลูกสาวพญานาคขึ้นมาจากหนองน้ำ โดยนั่งร้องเพลงคนเดียว พรานเพชรน้อย เกิดความประทับใจจากการแอบฟังเนื้อและทำนองเพลง ต่อมานำมาร้องต่อๆกันฟัง ลักษณะเพลงดังกล่าวเรียกว่า “เพลงก้อม” หรือ “เพลงคู่สอง”

3. เพลงโคราชปรากฏเป็นเพียงตำนานเล่าสืบต่อกัน เนื่องจากเพลงโคราชเป็นวัฒนธรรมมุขปาฐะ (Oral Literature) ถ่ายทอดด้วยวิธีการปากต่อปากและการสังเกตจดจำจากครูเพลงถึงศิษย์ ทำให้มีการบอกเล่าสืบต่อกันมา

4. เพลงโคราชเกิดจากลอกเลียนแบบจากเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ส่งผลให้เพลงโคราชมีรูปแบบและวิธีการร้องเล่นที่คล้ายกับเพลงพื้นบ้านภาคกลางอย่างเพลงปฏิพากย์ มีลักษณะการร้องโต้ตอบกันระหว่างชายและหญิง เช่น เพลงฉ่อย อีกทั้ง เพลงโคราชมีลำดับขั้นตอนการแสดง เนื้อหาหรือการไม่ใช่เครื่องดนตรีประกอบคล้ายกัน

5. เพลงโคราชวิวัฒนาการมาจากอุปนิสัยของชาวโคราชที่ว่าเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน จนเกิดสำนวนทำนองต่าง ๆ ขึ้นกลายเป็น “เพลงก้อม” และ “เพลงโคราช” ตามลำดับ (รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และพัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์, 2558: 408-409)

ศุภชัย ทอนสูงเนิน กล่าวว่า ภูมิหลังเพลงโคราชไม่เป็นที่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด โดยมีข้อสันนิษฐานจากการเล่าขานสืบต่อจากบรรพบุรุษ หลักฐานลายลักษณ์อักษรและการบันทึกเสียง 9 เรื่องดังนี้

1. ตำนานที่ 1 เพลงโคราชนำเข้ามาโดยพระยาเข็มเพชร (ไม่ทราบสมัย) โดยนำศิลปะการร้องรำมาจากอินเดีย โดยปรากฏเพลงโคราชที่มีการนำเข้ามาพร้อมลำตัด ลิเก หลักจากได้ถูกเชิญไปเจริญสัมพันธ์ไมตรีที่ประเทศอินเดีย ต่อมาได้มอบให้ นายจัน บ้านสก ชาวโคราชรับไปเผยแพร่ที่เมืองโคราช นายจันได้นำมาต่อเติมเสริมแต่งจนเป็นที่นิยมแพร่หลายในหมู่ชาวโคราช จนเรียกว่า “เพลงโคราช” ซึ่งหมอเพลงหลายท่านวิเคราะห์ว่าตำนานดังกล่าวน่าจะเป็นเรื่องจริง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เนื่องจาก “ตาจัน บ้านสก” ผู้นำเพลงโคราชมาเผยแพร่จากพระยาเข็มเพชรนั้นมีตัวตนจริง ชุมชนบ้านสก บริเวณสถานีรถไฟจิระ อำเภอเมือง ปัจจุบันพบว่าเป็นสถานที่ตั้งคณะเพลงโคราชจำนวนมาก

2. ตำนานที่ 2 ลูกสาวพญานาคร้องเพลงอยู่ข้างบึงหนองน้ำใหญ่ ขณะนั้นนายพรานเพชรน้อยเข้าป่าล่าสัตว์แล้วพบเห็นจึงแอบฟัง ด้วยความไพเราะจึงจดจำทำนองและเนื้อเพลงนำกลับมาร้องให้ชาวบ้านจนเป็นที่แพร่หลาย มีการวิเคราะห์จากหมอเพลงหลายท่านถึงตำนานดังกล่าวว่า น่าจะเป็นเรื่องจริง ลูกสาวพญานาคนั้นน่าจะมีชื่อว่า “นาค” ซึ่งเป็นมนุษย์ แต่ก็ยังไม่แน่ชัด เนื่องจากในสมัยก่อน สัตว์หลายชนิดสามารถสื่อสารภาษามนุษย์ได้ เช่น วัว ควาย เป็นต้น (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 51-52)

3. เพลงโคราชมีวิวัฒนาการมาจากลักษณะสำนวนพูดของคนจนกระทั่งเกิดเป็นเพลงก้อมแล้วพัฒนาเป็นเพลงโคราช สืบเนื่องจากความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนของคนไทยโคราชในอดีต ดังที่ปรากฏในหนังสือราชอาณาจักรสยามของ มร.เดอ ลาลูแบร์ ชาวฝรั่งเศส ผู้ที่เดินทางเข้ามาอยู่ในประเทศไทยช่วงสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแห่งกรุงศรีอยุธยา ตามที่ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้อธิบายอ้างอิงไว้ความว่า

> *... ชาวสยามนั้นพูดล้อเลียนกันออกบ่อยไประหว่างบุคคลที่มีฐานะเสมอบ่าเสมอไหล่กัน บางทีก็เป็นภาพกลอนเสียด้วยซ้ำไป ทั้งผู้หญิงและผู้ชายต่างก็ฝึกว่าโต้ตอบทันควันเป็นกลอนสด ซึ่งเป็นเนื้อหาสามัญนั้นก็คือสัพยอกล้อเลียน โต้ตอบกันไปมา เป็นการแข่งฝีปากกัน คมคายระหว่างผู้โต้และผู้ตอบ ...* (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 55)

นอกจากนี้ ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้กล่าวว่า การทักทายของคนในสมัยก่อนจึงเป็นลักษณะของปริศนา คำท้าย ลองปัญญา ยิ่งถ้าสามารถพูดโต้ตอบเป็นกลอนได้ถือว่าเป็นผู้มีสติปัญญามากด้วยความรู้ โดยเฉพาะการเกี้ยวพาราสีระหว่างกลุ่มหนุ่มสาว การว่ากลอนของหนุ่มสาวสมัยโบราณจะไม่ว่ากันตรง ๆ เชื่อกันว่าถ้าไม่สามารถโต้ตอบได้ ก็ไม่สามารถแก้ปัญหาชีวิตได้ โดยการพูดเป็นกลอนถือเป็นลักษณะการสื่อให้ชวนคบคิด โดยการพูดกลอนจีบกันของหนุ่มสาวในอดีตมีระเบียบเป็นไปตามประเพณี คือ พูดกลอนโต้ตอบกันในเฉพาะเทศกาลงานบุญ เวลาที่ว่างจากการทำงาน ฤดูเก็บเกี่ยว การจีบสาวของชาวโคราช เรียกว่า “เที่ยวเกี้ยวสาว” ซึ่งพูดเป็นกลอนปริศนา ไม่พูดตรง ๆ คล้ายประเพณีคนลาวที่เรียกว่า “พญาเกี้ยว” (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 55) ในขณะเดียวกัน กำปั่น บ้านแท่น ได้อธิบายว่าความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนของชาวโคราชการเกี้ยวพาราสีที่เป็นคำกลอน การพูดจาคล้องจองลักษณะนี้ เป็นที่มาเพลงโคราชในยุคแรก การโต้ตอบของชาวบ้านทำให้เกิดเป็นร้อยกรองที่มีท่วงทำนองภาษาถิ่นโคราช จังหวะของการพูด ผสมผสานเสียงวรรณยุกต์ในภาษาโคราชที่มีเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ เกิดเป็นทำนองของภาษาเรียกว่า “เพลงก้อม” ใน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ระยะแรกมีความคล้ายกับภาษาพูดมาก เน้นการสื่อความมากกว่าความไพเราะของทำนองเพลง ผู้ว่าเพลงก้อมต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณในการร้องโต้ตอบ (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์ อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 55) ตามตัวอย่างที่มาจากแถบบันทึกเสียงตำรับเพลงโคราชชุดที่ 1

สาว พี่เดินทางลัดหรือพี่ตัดทางมา
หนุ่ม คือพี่เดินทางกรง (ตรง) ดอกไม่ได้หลงทางมา
สาว พี่โดดออกหน้าต่างหรือพี่พังฝามา
หนุ่ม พี่ไม่ได้พังฝาดอก คือพี่ออกประตูมา
สาว พี่เดินตามกรอก (ตรอก) หรือพี่ออกตามทะลา
หนุ่ม พี่เดินลงบันไดถ่ายกรอกดอก ไม่ได้ออกตามทะลา

(ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 55-56)

4. เพลงโคราชลอกเลียนมาจากเพลงพื้นบ้านภาคกลาง สืบเนื่องจากรูปแบบและวิธีการเล่นเพลงโคราชมีความคล้ายกับเพลงพื้นบ้านภาคกลาง เช่น เพลงฉ่อย เพลงพาดควาย เพลงปรบไก่ เพลงทรงเครื่อง โดยลักษณะที่ใกล้เคียงประกอบด้วยเนื้อหาของเพลง ลำดับเพลงที่ปรากฏเป็นขั้นตอน วิธีการร้องแบบโต้ตอบชายและหญิง ไม่ใช่เครื่องดนตรีประกอบนอกจากเครื่องกำกับจังหวะในการแสดงพื้นบ้านภาคกลาง และกลอนเพลงโคราชคล้ายกับบางวรรคของเพลงปรบไก่ เช่น กลอนเพลงปรบไก่ ตัวอย่าง “พี่ได้เที่ยวหานางเหมือนดังกวางหาหนอง ทุกวันนี้พี่ได้เที่ยวหาน้องเหมือนดังงูหาเขียด” ซึ่งคล้ายกับกลอนเพลงโคราช ตัวอย่าง “ทุกวันนี้พี่เที่ยวหานางเหมือนดังกวางหาหนอง ทุกวันนี้พี่เที่ยวหานางเหมือนดังกวางหาเนื้อ” (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 53) เป็นต้น นอกจากนี้ ได้ปรากฏการแยกคำสุดท้ายของกลอนเพลงออกจากเนื้อเพลงด้วยการเอื้อนหรือการใช้ลูกคู่รับ (ยอดธง ทับทิวไม้, 2524: 25 อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 53) เช่น กลอนเพลงปรบไก่ “เป็นบุญกุศลล้นลบที่ได้มาพบแม่ผ่องเอ๋ย ... พรรณ” คล้ายกับกลอนเพลงโคราช “จิตให้วังเวงเอ๋ย ... ใจ” อีกทั้งได้อธิบายว่าเพลงฉ่อยปรับปรุงมาจากเพลงปรบไก่และเพลงโคราช เนื่องจากเห็นว่าเป็นเพลงทำนองช้า ไม่ทันใจผู้ร้อง ชาวบ้านจึงประดิษฐ์เพลงฉ่อยขึ้น โดยใช้กลอนเพลงโคราชเป็นบทไหว้ครูและเกริ่นเพลง เพราะถือว่าเพลงโคราชเป็นครู (เอนก นาวิกมูล, 2523: 325 อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 53) เช่นเดียวกับ สุกัญญา สุจฉายา ได้อธิบายไว้ว่า เพลงฉ่อยประดิษฐ์ขึ้นเพื่อแทนเพลงปรบไก่และเพลงโคราชซึ่งมีลีลาช้ากว่า นับว่าเพลงฉ่อยเป็นเพลงรุ่นหลังเพลงเทพทองและเพลงปรบไก่ อายุไม่เกิน 100 ปี โดยมีบทเกริ่นและบทไหว้ครูเป็นเพลงโคราช เพราะถือว่าเป็นเพลงครู (สุกัญญา สุจฉายา, 2525: 24 อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 53-54) ตามตัวอย่าง บทไหว้ครูเพลงโคราชและบทไหว้ครูเพลงฉ่อยตามลำดับดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

โอ้โอ ... ขอไหว้พระพุทธที่ล้ำ ขอไหว้พระธรรมที่เลิศ
ทั้งพระสงฆ์องค์ประเสริฐ ครอบสัตย์มิให้เสื่อมสูญ
เปรียบกะโสมเพิ่มผ้า ขอให้สติปัญญาขอลูกนี้เพิ่มพูน
(ลูกคู่) เอ้อน่าเจ้าเอย
เปรียบกะโสมเพิ่มผ้า ขอให้สติปัญญาขอลูกนี้เพิ่มพูน
ลูกจะไหว้พระพุทธที่ล้ำ ลูกจะไหว้พระพุทธที่เลิศ
จะไหว้พระสงฆ์องค์ประเสริฐ ที่ท่านเป็นยอดวิเศษ
ขอให้ลูกทะลุปรุโปร่ง ให้เหมือนยังกับองค์พระเมต เออ ไตรย
(ลูกคู่)
ขอให้ลูกทะลุปรุโปร่ง ให้เหมือนยังกับองค์พระเมต
ให้เหมือนยังกับองค์พระเมต เอ่อเอิงเอยเอ่อเอิงเอย ไตรย

(ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 54)

5. ลายลักษณ์อักษรในหนังสือ “วชิรญาณวิเศษ” เล่มที่ 4 ปีชวด สัมฤทธิ์ ศก 1250 (พ.ศ. 2432) กล่าวว่า เพลงโคราชปรากฏการร้องตามหัวเมือง บ้างร้องในกรุง คือ เพลงฝ่ายเหนือ เรียกว่า *“เพลงฉ่อยฤาเพลงตะขาบอย่าง 1 เพลงเมืองนครราชสีมา เรียก เพลงตะวันออกฤาเพลงโคราชอย่าง 1”* (เอนก นาวิกมูล, 2532: 116-117 อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 56)

6. ลายลักษณ์อักษรในบันทึกการเสด็จพระราชดำเนินเปิดทางรถไฟสายกรุงเทพฯ ไปนครราชสีมา สมัยรัชกาลที่ 5 ของกรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อวันที่ 21 ธันวาคม ร.ศ. 119 จังหวัดนครราชสีมา กล่าวว่า การเสด็จทอดพระเนตร “เพลง” ในตอนค่ำ และจากหลักฐานบันทึกหนึ่งซึ่งเป็นข้อความเดียวกันจากลายพระหัตถ์กรมพระยาดำรงราชานุภาพถึงกรมขุนสมมตอมรพันธ์ เรื่องพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสตรวจราชการมณฑลนครราชสีมา ลงวันที่ 4 มีนาคม ร.ศ. 122 โดยทรงทอดพระเนตร “เพลง” ที่ปราสาทหิน ทั้งนี้ ไม่ปรากฏรายละเอียดอื่นในการเล่นเพลงโคราชครั้งนั้น นอกจากคำว่า “เพลง” ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นเพลงโคราชในสมัยนั้น

7. ลายลักษณ์อักษรในหนังสือโดย ถาวร สุบงกช และคณะ กล่าวว่า เพลงโคราชปรากฏการเล่นเพลงเมื่อครั้งสมเด็จพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรีพระบรมราชินีนาถ เสด็จมาจังหวัดนครราชสีมา ทรงเปิดถนนจอมสุรางค์ยาตร์และเสด็จไปอำเภอพิมาย เมื่อปี พ.ศ. 2456 ในครั้งนั้นมีหมอเพลงชื่อ “นายหรี่ บ้านสันเทียะ” หรือบ้านสวนข่า เป็นหมอเพลงร้องเพลงโคราชถวายจนได้รับพระราชทานยศเป็น “ขุนอภัยหรี่” (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 56-57)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

8. ลายลักษณ์อักษณ์ในหนังสือรวบรวมกลอนเพลงราช เรื่อง “ปัญญานางสาวชาวนา” ของเสือใบ (นามแฝง) พิมพ์จำหน่ายเมื่อปี พ.ศ. 2479 โดยสำนักเกษมพิทยา หรือโรงพิมพ์วัดเกาะ เรื่อง การแก้บนท้าวสุรนารีด้วยการว่าเพลงโคราช โดยสมัยนั้นเพลงโคราชได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลายทั้งในจังหวัดนครราชสีมาและต่างจังหวัด (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 60)

9. การบันทึกเสียงเพลงโคราชครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2486 โดย นาย ต. เง็กชวน เจ้าของห้างแผ่นเสียง ต.เง็กชวน (ตรากระต่าย) ออกจำหน่ายพร้อมเพลงพื้นเมืองของภาคต่าง ๆ ได้แก่ หมอลำหมอแคน เพลงซอ หนังตะลุง และมโนห์รา (ไพบูลย์ แพงเงิน, 2534: 10 อ้างถึงใน ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 61)

เบญจพร เจ๊กจันทึก กล่าวว่า ภูมิหลังเพลงโคราชไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด พบเพียงข้อสันนิษฐานจากตำนานที่เล่าต่อกันมาจากครูเพลง 2 เรื่องดังนี้

1. ตำนานที่ 1 นายพรานเพชรน้อย ออกล่าสัตว์ในป่า แล้วพบหญิงสาวลูกพญานาคออกมาร้องเพลงข้างหนองน้ำ นายพรานได้ยินจนเกิดความประทับใจจนจดจำทำนองเนื้อร้องมาบอกถ่ายทอดสืบต่อให้ผู้อื่นฟัง

2. ตำนานที่ 2 เพลงโคราชได้มาจากประเทศอินเดียโดยพระยาเข็มเพชร นำเข้ามาพร้อมกับลิเกและลำตัดของภาคกลาง โดยมอบหมายให้นายจัน บ้านสก ชาวโคราชเป็นผู้นำไปเผยแพร่ (เบญจพร เจ๊กจันทึก, 2557: 108-109)

ถาวร สุบงกชและคณะ กล่าวว่า ภูมิหลังการเกิดเพลงโคราชส่วนใหญ่เป็นการเล่าสืบต่อกัน ประกอบกับหลักฐานการแสดงที่ปรากฏขึ้นในปี พ.ศ. 2456 และ พ.ศ. 2477 แต่ก็ยังไม่ได้ระบุแน่ชัด โดยผู้วิจัยได้สรุปและเรียบเรียงใหม่เป็นข้อสันนิษฐานต่าง ๆ 8 เรื่อง ดังนี้

1. เพลงโคราชเริ่มขึ้นช่วงที่ท้าวสุรนารียังมีชีวิตอยู่ เนื่องจากท่านชอบเพลงโคราช (พ.ศ.2313-2395) (นิ่ม ยีสันเทียะ และลอยชาย แพรกระโทก, 2521 อ้างถึงใน ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 19)

2. การเล่นเพลงโคราชถวายสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ พระราชชนนีพันปีหลวงเสด็จทรงเปิดถนนจอมสุรางค์ยาตร์ และเสด็จไปพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ในปี พ.ศ. 2456 โดยมีหมอเพลงชื่อ นายหรี่ บ้านสวนข่า เป็นหมอเพลงเล่นเพลงโคราชถวายในครั้งนั้น (ขุนสุบงกชศึกษากร, 2514: ไม่ปรากฏเลขหน้า อ้างถึงใน ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 19)

3. การเล่นเพลงโคราชฉลองอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ตั้งแต่ พ.ศ. 2477 จนปัจจุบัน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

4. การเล่นเพลงโคราชถวายหน้าพระที่นั่งในงานชุมนุมลูกเสือครั้งที่ 1 ในนามการแสดงมหรสพของจังหวัดนครราชสีมา (พระราชธรรมนิเทศ, 2477: 9 อ้างถึงใน ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 20)

5. เพลงโคราชปรากฏในสมัยที่มีสงครามครั้งที่ไทยชนะเขมร ชาวไทยก็จะขับร้องและร่ายรำเพลงเพื่อเป็นการเฉลิมฉลองในหมู่บ้านสก เรียกว่า “ชุมบ้านสก” ใกล้ชุมทางรถไฟ ถนนจิระ ซึ่งเริ่มหัดเพลงโคราชกันที่หมู่บ้านดังกล่าว (เทียน ถิ่นโคกสูง, 2521: 75 อ้างถึงใน ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 20)

6. เพลงโคราชปรากฏจากข้อสันนิษฐานว่าด้วยเรื่องท่าการรำและมือป้องหู ซึ่งสันนิษฐานว่าประยุกต์มาจากเพลงเจรียง เพลงพื้นบ้านของชาวสุรินทร์ ผสมผสานกับเพลงทรงเครื่องของภาคกลางในอดีต (ขุนสุบงกชศึกษากร, 2514 อ้างถึงใน ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 20)

7. ตำนานที่ 1 เพลงโคราชนายพรานเพชรน้อยได้ยินจากหญิงสาวคนหนึ่งในป่า ริมหนองน้ำ เขตหนองบุนนาค บ้านหนองบุนนาค อำเภอโชคชัย จังหวัดนคราราชสีมา เชื่อกันว่าเป็นลูกของพญานาค ด้วยเสียงร้องของหญิงสาวที่ไพเราะ นายพรานเพชรน้อยเกิดความประทับใจ จึงจดจำเนื้อและทำนองกลับมาบอกต่อให้คนอ่านฟัง ลักษณะเพลงเป็นเพลงสั้นหรือเพลงก้อมหรือเพลงคู่สอง

8. ตำนานที่ 2 เพลงโคราชพระยาเข็มเพชรนำเข้ามาจากอินเดียพร้อมกับลิเก ลำตัด ระยะแรกเป็นเพลงก้อม คนที่เรียนรู้จากพระยาเข็มเพชรคือ นายจัน บ้านสก อยู่ “ชุมบ้านสก” ติดสถานีชุมทางจิระ (ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 19-21)

สอดคล้องตามที่ สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้กล่าวว่า จากบทความที่เรียบเรียงโดย ถาวร สุบงกช ปรีชา อยู่ตระกูล ลัดดา ปานทัย และ รังสรรค์ หันสันเทียะ พิมพ์ในหนังสือเรื่องนครราชสีมา: โคราชของเรา พ.ศ. 2542 ได้กล่าวถึงภูมิหลังเพลงโคราชซึ่งปรากฏในลักษณะของการเล่าสืบต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นความว่า

> *เพลงโคราชจะเริ่มเล่นตั้งแต่เมื่อใด ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด แต่จากคำบอกเล่าต่อ ๆ กันมามีเพียงว่าสมัยท้าวสุรนารี (คุณย่าโม) ยังมีชีวิตอยู่ (พ.ศ. 2313-2395) ท่านชอบเพลงโคราชมาก เรื่องราวของเพลงโคราชได้ปรากฏหลักฐานชัดเจน พ.ศ. 2456 เมื่อสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ พระราชชนนีพันปีหลวง เสด็จนครราชสีมา รับเสด็จครั้งนั้นหมอเพลงชายรุ่นเก่าชื่อเสียงโด่งดังมาก ชื่อนายหรี่ บ้านสวนข่า เล่นเพลงโคราชถวาย เช่น กลอนเพลงที่ว่า*
>
> *“ข้าพเจ้านายหรี่ อยู่บุรีโคราช*
> *เป็นนักเลงเพลงหัด บ่าวพระยากำแหงฯ*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เจ้าคุณเทศาท่านตั้ง ให้เป็นขุนนางตำแหน่ง”
“ได้สดับ ว่าจะรับเสด็จ
เพื่อเฉลิมพระเดช พระจอมแผ่นดิน
โห่สามลา ฮาสามหลัน เสียงสนั่นธานินทร์”

เกี่ยวกับกำเนิดของเพลงโคราช มีตำนานหลักฐานจากคำบอกเล่าของหมอเพลงอีกจำนวนหนึ่งเล่าต่อ ๆ กันมาว่าในสมัยรัตนโกสินทร์มีสงครามระหว่างไทยกับเขมร เมื่อไทยชนะสงครามเขมรครั้งไร ชาวบ้านจะมีการเฉลิมฉลองชัยชนะด้วยการขับร้องและร่ายรำกันในหมู่บ้านสก ที่เขาเรียกว่า “ชุมชนบ้านสก” ใกล้ ๆ กับชุมทางรถไฟถนนจิระและเริ่มเล่นเพลงโคราชกันที่หมู่บ้านนี้

ท่าทางการรำรุกรำถอยและการป้องหู มีผู้สันนิษฐานว่าประยุกต์มาจากการเล่นเจรียงที่เป็นเพลงพื้นบ้านของชาวสุรินทร์ ผสมผสานกับเพลงทรงเครื่องของภาคกลาง คำบอกเล่านี้ชี้ชัดว่าเพลงโคราชเป็นเครือญาติใกล้ชิดกับเพลงโต้ตอบของลุ่มน้ำเจ้าพระยาภาคกลาง เช่น เพลงฉ่อย (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2558: 182-183)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวว่า ภูมิหลังเพลงโคราชไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัด พบเพียงเป็นข้อสันนิษฐานตั้งแต่ก่อน พ.ศ. 2354 ช่วงสมัยที่ท้าวสุรนารียังมีชีวิตอยู่ ต่อมาในช่วง พ.ศ. 2456 สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถเสด็จพระราชดำเนินมาทรงเปิดถนนจอมสุรางค์ยาตรและงานฉลองอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี พ.ศ. 2477 จนกระทั่ง พ.ศ. 2554 มีการจัดตั้งสมาคมเพลงโคราช ตามที่ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ได้อธิบายไว้ความว่า

เพลงโคราช ไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยใด มีเพียงคำบอกเล่าต่อ ๆ กันมาว่า สมัยท้าวสุรนารีเมื่อยังมีชีวิตอยู่ท่านชอบฟังเพลงโคราชมาก (ก่อน พ.ศ. 2354) เพลงโคราชปรากฏหลักฐานชัดเจนว่านายหรี่ บ้านสวนข่า มีโอกาสเล่นเพลงถวายสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ เมื่อคราวเสด็จพระราชดำเนินมาทรงเปิดถนนจอมสุรางค์ยาตรในปี พ.ศ. 2456 และเริ่มมีงานฉลองอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีมาตั้งแต่ พ.ศ. 2477 ก็มีการเล่นเพลงโคราชที่อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีมาจนถึงปัจจุบัน ขณะนี้เพลงโคราชได้ตั้งเป็นคณะเพื่อความสะดวกในการจัดแสดงตามที่เจ้าภาพต้องการ และมีการเล่นเพลงโคราชแก้บนที่บริเวณอนุสาวรีย์ท้าว-สุรนารีเป็นประจำ หมอเพลงโคราชได้รวมตัวกันตั้งสมาคมเพลงโคราช ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2544 มีนายกสมาคมคนแรก คือ นายกำปั่น นิธิวรไพบูลย์ (กำปั่น บ้านแท่น) ปัจจุบันนายกสมาคมคือ นายบุญสม สังข์สุข (บุญสม กำปัง) การรวมตัวกันตั้ง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สมาคมมีจุดประสงค์เพื่อให้เป็นศูนย์รวมของหมอเพลงโดยหมอเพลงและเพื่อหมอเพลง (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 17)

สอดคล้องตามที่ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม หนังสือเรื่อง มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ประจำปี 2552 ได้กล่าวว่า ภูมิหลังเพลงโคราชปรากฏหลักฐานชัดเจนในปี พ.ศ. 2456 โดยหมอเพลงชายรุ่นเก่ามีชื่อเสียงโด่งดัง นายหรี่ บ้านสวนข่า ได้มีโอกาสเล่นเพลงโคราชถวาย เมื่อครั้งที่สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ พระราชชนนีพันปีหลวง เสด็จพระราชดำเนินไปจังหวัดนครราชสีมาเพื่อทรงเปิดถนนจอมสุรางค์ยาตร์ และเสด็จฯ เมืองพิมาย (กระทรวงวัฒนธรรม, 2552: 54)

แต่ด้วยสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมในปัจจุบันส่งผลให้ค่านิยมของผู้ฟังเพลงโคราชเปลี่ยนแปลงไปมาก ทั้งด้านเนื้อหา รูปแบบการแสดง และความนิยมของคนในท้องถิ่น สาเหตุที่ทำให้เพลงโคราชดำรงคงอยู่ได้จนปัจจุบันสืบเนื่องจากการกำเนิดการร้องเพลงโคราชในลักษณะเพลงโคราชแก้บน ตามคติความเชื่อที่ว่าท้าวสุรนารีในสมัยที่ยังมีชีวิตอยู่ (พ.ศ. 2313-2395) ท่านชอบเพลงโคราชมาก จึงทำให้มีผู้หาเพลงโคราชไปเล่นแก้บน ณ บริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ซึ่งเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้หมอเพลงโคราชยังคงสามารถประกอบอาชีพอยู่ได้ และคณะหมอเพลงโคราชก็ยังคงถ่ายทอดสืบทอดตั้งเป็นคณะกันต่อมา โดยเฉพาะในเขตอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา (กระทรวงวัฒนธรรม, 2552: 54)

เสถียร ยอดดี บทความตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์กรุงเทพธุรกิจ วันที่ 3 พฤศจิกายน พ.ศ. 2540 เรื่อง เพลงโคราช เพลงปฏิพากย์พื้นเมือง กล่าวว่า ภูมิหลังเพลงโคราชปรากฏข้อสันนิษฐานว่าเริ่มเล่นครั้งแรกที่บ้านสกในการฉลองชัยชนะที่รบเขมร ท่าทางการรำรุกรำถอยและการป้องหู เวลาร้องเข้าใจว่าประยุกต์มาจากการเล่นเจรียง นำมาผสมผสานกับ เพลงทรงเครื่องของภาคกลาง จึงกลายมาเป็นเพลงโคราชอันเป็นเอกลักษณ์ของชาวนครราชสีมาจนถึงปัจจุบัน (เสถียร ยอดดี, 2540: 7)

ในบทความเดียวกันของ รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และ พัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์ ได้อธิบายภูมิหลังเพลงโคราชตามช่วงปีต่าง ๆ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ภูมิหลังตามช่วงปี พ.ศ. ประกอบด้วย ระยะที่ 1 ช่วงปี พ.ศ. 2456 เพลงโคราชเล่นครั้งแรกสมัยท้าวสุรนารี (ย่าโม) มีหลักฐานน้อยมาก ไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร โดยในปี พ.ศ. 2456 สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ เสด็จมาโคราชเพื่อทรงเปิดถนนจอมสุรางค์ยาตร์และเสด็จไปอำเภอพิมาย มีหมอเพลงท่านหนึ่งชื่อนายหรี่ บ้านสันเทียะหรือบ้านสวนข่า ได้มีโอกาสร้องเพลงโคราชถวายจนได้รับพระราชทานยศเป็น “ขุนอภัยหรี่” ระยะที่ 2 ปี พ.ศ. 2457-2495 เพลงโคราชพัฒนาจากเพลงก้อมกลายมาเป็น “เพลงคู่สอง เพลงคู่สี่ เพลงคู่หก เพลงคู่แปด” มีหมอเพลงที่มีชื่อเสียงมีการเก็บรวบรวมหลักฐานการเล่นเพลงโคราชไว้เป็นลายลักษณ์

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

อักษร ระยะที่ 3 ปี พ.ศ. 2496-2520 จากการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีขึ้นที่บริเวณหน้าประตูชุมพล และทางการได้จัดงานเฉลิมฉลองชัยชนะของท้าวสุรนารีเป็นประจำทุกปี เป็นช่วงที่เพลงโคราชแก้บนได้รับความนิยม ระยะที่ 4 ปี พ.ศ. 2521-2539 เป็นช่วงที่เพลงโคราชดั้งเดิมเริ่มหมดความนิยม และระยะที่ 5 พ.ศ. 2540 จนถึงปัจจุบัน เป็นยุคที่เทคโนโลยีเข้ามา เกิดความเจริญก้าวหน้ามากขึ้นในสังคม ส่งผลต่อค่านิยมการรับฟังเพลงโคราช สภาพสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว เป็นปัจจัยให้เกิดเพลงโคราชประยุกต์หรือ “เพลงโคราชซิ่ง” เพื่อตอบสนองความสนใจของผู้ฟังในยุคนั้น จากช่วงต่าง ๆ จำแนกเพลงโคราชได้ 3 ประเภทประกอบด้วย เพลงโคราชแบบดั้งเดิม เพลงโคราชแก้บน และเพลงโคราชประยุกต์หรือเพลงโคราชซิ่ง (หนึ่งฤทัย ขอผลกลาง, 2554 อ้างถึงใน รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และ พัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์, 2558: 409-412)

จากการศึกษาเรื่องภูมิหลังเพลงโคราช ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ไม่ได้ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัด พบในลักษณะข้อสันนิษฐาน การบอกเล่าสืบต่อกันมา บ้างเป็นหลักฐานการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรและการบันทึกเสียง ผู้วิจัยสรุปได้โดยจำแนกหลักฐานได้ 5 ลักษณะประกอบด้วย หลักฐานลักษณะที่ 1 ข้อสันนิษฐานจากการบอกเล่า แบบปรากฏปี พ.ศ. ประกอบด้วยช่วงปี พ.ศ. 2313-2395 ช่วงปี พ.ศ. 2456 ช่วงปี พ.ศ. 2477 ลักษณะที่ 2 ข้อสันนิษฐานจากการบอกเล่า แบบไม่ปรากฏปี พ.ศ. ประกอบด้วยการเกิดจากการถ่ายทอดจากครูเพลง การลอกเลียนแบบจากเพลงพื้นบ้านภาคกลาง การเกิดจากความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน เกิดช่วงสงครามครั้งที่ไทยชนะเขมร การร่ายรำและมือป้องหูซึ่งสันนิษฐานว่าประยุกต์จากเพลงพื้นบ้านของชาวสุรินทร์ ลักษณะที่ 3 ข้อสันนิษฐานการบอกเล่าสืบต่อกันมาแบบตำนาน ตำนานนายพรานเพชรน้อยออกล่าสัตว์ในป่า ตำนานพระยาเข็มเพชรเป็นผู้นำมาจากอินเดียพร้อมกับลิเก ลำตัด ตำนานพระโสณะและพระอุตระ ที่มีความถนัดแต่งสำนวน ลักษณะที่ 4 การบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรและปรากฏปี ประกอบด้วยลายลักษณ์อักษรในหนังสือวชิรญาณวิเศษ บันทึกการเสด็จพระราชดำเนินเปิดทางรถไฟสายกรุงเทพฯ ของกรมพระยาดำรงราชานุภาพ หนังสือรวบรวมกลอนเพลงราชเรื่องปัญญานางสาวชาวนาของเสือใบ (นามแฝง) ลายลักษณ์อักษรในหนังสือเพลงโคราช เล่มที่ 1 และลักษณะที่ 5 การบันทึกเสียงเพลงโคราชปรากฏเมื่อปี พ.ศ. 2486 โดย นาย ต. เง็กชวน เจ้าของห้างแผ่นเสียง ต.เง็กชวน (ตรากระต่าย)

2.2.3.3 วิวัฒนาการ

สาระสำคัญที่ทำการอธิบายต่อไปนี้สืบเนื่องจากปัจจัยทางสังคมและวัฒนธรรมที่สัมพันธ์กับสภาพสิ่งแวดล้อมของโลกที่เปลี่ยนไป โดยการเปลี่ยนแปลงในมิติของงานศิลปะพบว่าการแสดงเพลงโคราชมีวิวัฒนาการจากรูปแบบดั้งเดิมสู่รูปแบบใหม่ที่ทันสมัยเสมือนเป็นการพัฒนารูปแบบการแสดงเพื่อให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอย่างน่าสนใจ ทั้งนี้ การดำรงอยู่ตั้งแต่ดั้งเดิมที่สะท้อนรากเหง้าทางภูมิปัญญาวัฒนธรรม นับเป็นคุณค่าและประโยชน์ต่อมนุษย์และสังคมมา

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

โดยตลอด ในขณะเดียวกันการพัฒนาที่ทันสมัยก็ไม่ได้ก่อให้เกิดข้อขัดแย้งหรือปัญหาแต่อย่างไร เพราะเพลงโคราชทุกรูปแบบที่ผ่านการพัฒนายังคงไว้ซึ่งต้นรากของความเป็นเพลงโคราชแบบดั้งเดิม อนึ่ง เพื่อสะท้อนให้เห็นคุณค่าและเพื่อเป็นการอนุรักษ์เชิงสร้างสรรค์ต่อยอดทางภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของบรรพบุรุษ จนเป็นที่ยอมรับและได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิวัฒนาการเฉพาะในส่วนที่สอดคล้องกับคำว่า “วิวัฒน์” และ “บทบาท” มาใช้เป็นเกณฑ์ในการศึกษาด้านวิวัฒนาการ เนื่องจากสาระสำคัญเรื่องสถานสภาพการดำรงอยู่และการพัฒนารูปแบบการแสดงล้วนแต่สัมพันธ์กับบทบาทหน้าที่เชิงประจักษ์ในบริบทสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา โดยราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายของคำว่า “บทบาท” และ “วิวัฒน์” ความว่า

> *บทบาท หมายถึง การทำท่าตามบท การรำตามบท โดยปริยายหมายความว่า การทำตามหน้าที่ที่กำหนดไว้ เช่น บทบาทของพ่อแม่ บทบาทของครู* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 648-649)
>
> *วิวัฒน-วิวัฒน์ หมายถึง ความเจริญรุ่งเรืองความคลี่คลายไปในทางเจริญ ส่วนคำว่า วิวัฒนาการ หมายถึง กระบวนการเปลี่ยนแปลงหรือคลี่คลายไปสู่ภาวะที่ดีขึ้นหรือเจริญขึ้น เช่น วิวัฒนาการแห่งมนุษยชาติ วิวัฒนาการแห่งศิลปวัฒนธรรม แม่คำของ "วิวัฒนาการ" คือ วิวัฒน-วิวัฒน์* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 1124)

จากนิยามข้างต้นผู้วิจัยจึงได้กำหนดขอบเขตการศึกษาและความหมายโดยจำแนกเป็น 2 สาระสำคัญตามที่อ้างอิงจากราชบัณฑิตยสถานดังนี้

สาระสำคัญที่ 1 “สถานสภาพการดำรงอยู่” หมายถึง การศึกษาสถานะของเพลงโคราชที่มีความสัมพันธ์กับมนุษย์และสังคมตามโอกาสต่าง ๆ ซึ่งปรากฏบทบาทในลักษณะกิจกรรมทางวัฒนธรรมประจำจังหวัดนครราชสีมา ทั้งที่เกี่ยวข้องกับความบันเทิงและความเชื่อ รวมถึงบทบาทในการมีส่วนทำให้สิ่งต่าง ๆ เปลี่ยนแปลงอย่างเป็นพลวัต ประกอบด้วยคนในสังคมและวัฒนธรรม ทั้งเชิงนามธรรมและรูปธรรม สำหรับสาระสำคัญที่ 2 “การพัฒนารูปแบบการแสดง” หมายถึง การศึกษาวิวัฒนาการ ความแปรผัน การปรับตัวของรูปการแสดงเพลงโคราชที่เป็นไปทิศทางที่ดีขึ้น โดยเกิดขึ้นอย่างเป็นกระบวนการ การเปลี่ยนแปลงไปสู่ภาวะที่ดีขึ้นหรือเจริญขึ้น ซึ่งดำเนินไปอย่างคู่ขนานระหว่างรูปแบบเดิมและรูปแบบใหม่ ประจักษ์เป็นลักษณะของวิวัฒนาการรูปแบบการแสดงเพลงโคราช ซึ่งจากสาระสำคัญ 2 ประการ มีรายละเอียดดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.2.3.3.1 ด้านสถานสภาพการดำรงอยู่

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม หนังสือเรื่อง มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ประจำปี 2552 กล่าวว่า สถานภาพเพลงโคราชในปัจจุบันได้รับการยกระดับให้ขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมประจำปี พ.ศ. 2552 เพื่อประกาศให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ สาขาศิลปะการแสดง ประเภทเพลงร้อง (เพลงพื้นบ้าน) ส่งผลให้สถานภาพเพลงโคราชประจักษ์ว่าเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่ทรงคุณค่า โดยระบุความสำคัญของการประกาศขึ้นทะเบียนว่ามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่เป็นวิถีการดำเนินชีวิตแต่ดั้งเดิมกำลังถูกคุกคามด้วยกระแสต่าง ๆ เช่น กระแสโลกาภิวัตน์ การถูกละเมิด การนำไปใช้อย่างไม่ถูกต้อง และการไม่เคารพต่อคุณค่าดั้งเดิมทั้งต่อวัฒนธรรม บุคคล หรือชุมชน ผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรม รวมทั้งการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม การพัฒนาอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ การท่องเที่ยวที่มีปริมาณเพิ่มขึ้น การโยกย้ายถิ่นของชาวชนบทสู่เมืองใหญ่ ซึ่งบริบทที่เปลี่ยนแปลงไปดังกล่าว มีผลกระทบต่อผู้ปฏิบัติและการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะศิลปะการแสดงและงานช่างฝีมือดั้งเดิมที่กำลังสูญหายอย่างรวดเร็ว ด้วยเหตุนี้ กระทรวงวัฒนธรรมจึงได้ดำเนินการขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเสริมสร้างการตระหนักถึงคุณค่า ภูมิปัญญาของบรรพบุรุษ ส่งเสริมศักดิ์ศรีทางวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ของกลุ่มชนที่มีอยู่ทั่วประเทศ เป็นหลักฐานสำคัญในการแสดงความเป็นเจ้าของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่อยู่ในอาณาเขตประเทศไทย รวมทั้งเพื่อเป็นการก้าวให้ทันกระแสโลกที่มีความเคลื่อนไหวเพื่อปกป้องคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม อันจะเป็นการปูทางไปสู่การอนุรักษ์ สร้างสรรค์ พัฒนา สืบทอดอย่างเป็นระบบและยั่งยืนต่อไป (กระทรวงวัฒนธรรม, 2552: 86)

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม หนังสือเรื่อง พระราชบัญญัติส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม พ.ศ. 2559 และอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ค.ศ. 2003 กล่าวว่า สถานภาพของเพลงโคราชในปัจจุบันนับเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอันเป็นสมบัติล้ำค่าของชาติ ซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์ สั่งสม ปลูกฝัง และสืบทอดในชุมชนจากรุ่นสู่รุ่น การเปลี่ยนแปลงทางสังคมทั้งภายในและภายนอกประเทศก่อให้เกิดการบิดเบือน อาจนำมาซึ่งการกลายทางวัฒนธรรมได้ ทั้งนี้ องค์การยูเนสโก (UNESCO) ได้ออกอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ค.ศ. 2003 ขึ้น เพื่อสร้างความรู้ ความเข้าใจและความร่วมมือจากนานาประเทศ อีกทั้งเป็นการส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงอยู่ต่อไปทั้งในระดับประเทศและระดับสากล เพลงโคราช จึงได้จัดให้อยู่ในอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ค.ศ. 2003 โดยองค์การยูเนสโก (UNESCO) (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559: 37-38)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ได้กล่าวถึง การดำรงคงอยู่ของเพลงโคราชเกิดขึ้นจากการทำนุบำรุงรักษาเพลงโคราช ความว่า

> *ลักษณะการทำนุบำรุงรักษา เพลงโคราชเป็นวรรณกรรมภาษาของชาวโคราชที่ใช้ร้องโต้ตอบกันในท้องถิ่นโคราชที่ถ่ายทอดมาโดยใช้ความจำ ผู้ถ่ายทอดคือครูเพลง ศิษย์จะมาต่อกลอนกับครูเพลงจนสามารถว่าเพลงและเล่นเพลงได้ หมอเพลง รุ่นใหม่ก็จะท่องกลอนเพลงสืบทอดต่อๆ กันมา จากรุ่นสู่รุ่นด้วยปากเปล่า เรียกว่า วรรณกรรมมุขปาฐะ จนกระทั่ง ขุนสุบงกชศึกษากร (2470) นำเสนอเรื่อง "เพลงพื้นเมืองโคราช" ในหนังสือราชสีมา ซึ่งพิมพ์โดยโรงพิมพ์วิโรจน์บรรณกิจ จึงทำให้เริ่มปรากฏวรรณกรรมมุขปาฐะนี้เป็นลายลักษณ์ขึ้นมา*
>
> *เมื่อระบบการศึกษาแพร่ไปในทุกภูมิภาค ชาวโคราชได้เรียนหนังสือไทยในระบบจึงทำให้ทั้งชายหญิงมีโอกาสได้เข้าเรียนในระบบภาคบังคับ ทำให้คนอ่านออกเขียนได้ ดังนั้น ศิษย์จึงได้บันทึกกลอนเพลงที่ต่อจากครูเพลง จากมุขปาฐะ (จดจำ) ออกมาเป็นลายลักษณ์ (ตัวอักษร) หมอเพลงบางคนบันทึกเพลงของตนได้ถึงสองพันกว่ากลอนก็มี ซึ่งกลอนเพลงทั้งเก่าและใหม่ที่เป็นสมบัติส่วนตัวของหมอเพลงที่อยู่กระจัดกระจายตามถิ่นฐานของหมอเพลงนั้น สำนักศิลปะและวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏนครราชสีมา (2542) เห็นความสำคัญ จึงรวบรวมไว้ในระบบบันทึกข้อมูลคอมพิวเตอร์ไว้ที่พิพิธภัณฑ์เพลงโคราชซึ่งได้ทุนสนับสนุนจากกองทุนเพื่อการลงทุนทางสังคม* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 19)

จากข้างต้นเรื่องการดำรงคงอยู่ของเพลงโคราช ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เกิดขึ้นจากการทำนุบำรุงรักษาเพลงโคราช ด้วยเพลงโคราชเกิดขึ้นและตั้งอยู่ในวิถีการถ่ายทอดสืบทอดแบบมุขปาฐะหรือแบบปากต่อปากจากครูเพลงสู่ลูกศิษย์ หรือจากกลุ่มชาวบ้านด้วยกัน บ้างถูกนำข้อมูลสร้างสรรค์เป็นวรรณกรรมแบบลายลักษณ์อักษร เพลงโคราชปัจจุบันได้บรรจุลงในหลักสูตรระบบการศึกษาภาคบังคับ ส่งผลให้เยาวชนมีโอกาสได้เรียนรู้เรื่องเพลงโคราช นอกจากนี้ มีการจัดตั้งพิพิธภัณฑ์เพลงโคราชเพื่อการจัดเก็บข้อมูลในระบบคอมพิวเตอร์และเพื่อเป็นแหล่งการเรียนรู้นอกห้องเรียนสำหรับนักเรียน นักศึกษาและบุคคลทั่วไปที่สนใจเกี่ยวกับเพลงโคราช จึงเป็นสาเหตุให้เพลงโคราชยังคงอยู่จนปัจจุบัน

นอกจากนี้ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ได้กล่าวถึงสถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชและหมอเพลงโคราชในบทบาทฐานะต่าง ๆ อย่างน่าสนใจ เช่น สร้างอาชีพ การศึกษา ความว่า

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ปัจจุบันเพลงโคราชยังได้รับความนิยมจากผู้ฟังที่สูงอายุอยู่มากโดยเฉพาะในชนบท หมอเพลงโคราชยังคงมีรายได้จากการไปเล่นเพลงในงานกฐิน ผ้าป่า บวชนาคและงานอื่น ๆ อยู่เสมอ ๆ และมีหมอเพลงบางส่วน มีรายได้จากการเล่นเพลงแก้บนที่อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีและที่วัดศาลาลอย เป็นที่น่าสังเกตว่าหมอเพลงโคราชจะมีอายุโดยเฉลี่ย 20-60 ปี ส่วนหมอเพลงเด็กอาจมีบ้างในการเล่นเพลงแก้บน เมื่ออายุเกิน 60 ปี มักจะไปเล่นแก้บนเพราะใจรัก ทั้งนี้ หมอเพลงโคราชเดิมมีอาชีพทำไร่ทำนา เมื่อถึงช่วงมีงานแสดงก็จะไปว่าเพลงตามที่มีผู้มาว่าจ้าง ปัจจุบันหมอเพลงมีรายได้จากการว่าเพลงตามงานต่าง ๆ และว่าเพลงแก้บนที่อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีซึ่งเวียนกัน ลำดับคณะที่สมาคมเพลงโคราชจัดหมุนเวียน

ปัจจุบันมีการสอนเพลงโคราชในสถานศึกษาต่าง ๆ ตามหลักสูตรท้องถิ่น มีการปลูกจิตสำนึกลูกหลาน ชาวโคราชให้หันมาภาคภูมิใจในวัฒนธรรมแขนงนี้มากขึ้น โดยนายกสมาคมเพลงโคราชคนปัจจุบันกล่าวว่า การฝึกเพลงโคราชที่ได้รับเชิญให้ไปสอนในโรงเรียนมีการสอนสิ่งต่อไปนี้

1. สอนประวัติความเป็นมาและความสำนวนสำคัญของเพลงโคราช

2. การฝึกใช้เสียงโอ่ เอื้อน ลูกคอ

3. ฝึกการท่องจำกลอนเพลง ฝึกว่าเป็นทำนอง

4. การใช้ภาษาถิ่น เรียนรู้คำสัมผัส คำคู่ ในแต่ละท่อนของกลอนเพลง

5. การออกเสียงอักขระชัดเจน ตัว ร. ล. ตัวควบกล้ำ

6. ฝึกท่ารำท่าเบื้องต้นและเรียนรู้ท่าต่าง ๆ

7. การทดสอบเป็นรายบุคคลเป็นกลุ่ม

8. ฝึกออกแสดงร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ ในแต่ละโอกาส นักเรียนที่ฝึกฝนมีทั้งระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาตามที่มีเจ้าภาพจัดหา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 28)

ฐาปนี กล่าวถึง สถานภาพด้านบทบาทเพลงโคราชที่มีต่อมนุษย์และสังคมในปัจจุบันปรากฏ 2 บทบาท ประการแรก บทบาทในการสะท้อนตัวตนของคนและสังคมจังหวัดนครราชสีมา และประการที่สอง บทบาทแห่งการสะท้อนองค์ความรู้ต่าง ๆ ในบริบทภูมิปัญญาและวัฒนธรรมของจังหวัดนครราชสีมา ความว่า

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

> *คุณค่าสาระและแนวคิดสำคัญ ประการแรก เนื้อหาของเพลงจะแสดงวิถีชีวิตของบุคคลในสังคมในแง่มุมต่าง ๆ รวมทั้งสอดแทรกความสนุกสนานในรูปความบันเทิงอย่างดียิ่ง หมอเพลงโคราชในอดีตได้ทำหน้าที่เป็นผู้แพร่ข่าวสารที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง เป็นผู้มีประสบการณ์กว้างไกล เพราะพบเห็นเหตุการณ์และผู้คนหลากหลาย หมอเพลงโคราชและคนฟังเพลงโคราชในอดีตจึงมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพราะเป็นคนใน สังคมเดียวกัน จึงเข้าใจปัญหาของกันและกัน ต่างก็เป็นปราชญ์ทางภาษาเช่นเดียวกัน จึงสื่อความคิดผ่านเพลงโคราชออกมาสู่กันได้ ประการที่สอง เพลงพื้นบ้านเป็นคติชนวิทยา ซึ่งเป็นที่รวมความรู้เกี่ยวกับชาติพันธุ์หรือพื้นเพของคนโคราช ทั้งภาษา ความรู้ ความคิด วัฒนธรรม ประเพณี ตลอดจนปรัชญาชีวิต* (ฐาปนี, 2549: 140-142)

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร กล่าวว่า สถานภาพของเพลงโคราชยังคงปรากฏสิ่งที่ยังคงดำรงอยู่ บ้างเป็นแนวคิดหรือวิธีการว่าด้วยการศึกษาเพลงโคราช โอกาสที่ใช้ในการแสดง คณะหมอเพลงดังนี้

1. บทบาทเชิงการเรียนรู้ พบว่าลูกศิษย์จะใช้วิธีเขียนกลอนเพลงโคราชที่ได้จากครูเพลงลงสมุดเพื่อท่องจำ โดยจะอาบน้ำมนต์เป็นครั้งคราว ไม่ได้พักอาศัยที่บ้านครูเพลง มีการออกไปเล่นเพลงเป็นครั้งคราวกับครูเพลงบ้างเพื่อหาประสบการณ์ ซึ่งช่วยให้ลูกศิษย์เป็นหมอเพลงโคราชได้เร็วขึ้น

2. บทบาทการแสดงปรากฏเฉพาะเทศกาลงานบุญ งานมงคลและอวมงคล เช่น งานบวชนาค งานขึ้นบ้านใหม่ งานเลี้ยงฉลองในโอกาสต่าง ๆ เป็นต้น รวมทั้งเล่นในงานอวมงคลด้วย ปัจจุบันเพลงโคราชสามารถชมได้ทุกวันในการแก้บนท้าวสุรนารีที่สัดศาลาลอยและอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ประตูชุมพล แสดงโดยคณะเพลงโคราช จำนวน 3 โรง

3. บทบาทหมอเพลงโคราชในปัจจุบัน ได้รวมตัวกันตั้งเป็น “สมาคมเพลงโคราช” ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2544 โดยมีนายกสมาคมคนแรกคือ “นายกำปั่น นิธิวรไพบูลย์” หรือ “กำปั่น บ้านแท่น” และนายกสมาคมคนปัจจุบัน คือ “นายบุญสม สังข์สุข” หรือ “บุญสม กำปัง” ปัจจุบันมีคณะเพลงโคราชในสมาคมรวมทั้งสิ้น 34 คณะ (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 185)

สอดคล้องตามที่ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ได้กล่าวไว้ว่า สถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชในปัจจุบันปรากฏขึ้นในบทบาทเพื่อประโยชน์ทางสังคม โดยมีจุดประสงค์เพื่อให้เพลงโคราชได้ดำรงคงอยู่เพลงโคราชสืบไป โดยการเผยแพร่ โดยการสร้างพิพิธภัณฑ์เพื่อเป็นการเผยแพร่ ความว่า

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

การเผยแพร่เพลงโคราช โดยบทบาทของหมอเพลงทุกคนเป็นผู้เผยแพร่เพลงโคราชอยู่แล้ว แต่บางคนกล่าวว่าเป็นการเผยแพร่ ในเชิงตั้งรับมากกว่าการรุก ซึ่งปัญหานี้ได้ค้างคาหัวใจของหมอเพลงโคราชและคนรักเพลงโคราชตลอดมา อย่างไรก็ตามในช่วงสิบปีมานี้ (พ.ศ. 2544-พ.ศ. 2555) หมอเพลงได้เรียนรู้กิจกรรมหลายอย่างเพื่อดำเนินการ เผยแพร่ เพลงโคราชดังนี้

1. พิพิธภัณฑ์เพลงโคราช เกิดจากการดำริของหมอเพลงโคราชชื่อ กำปั่น บ้านแท่น ได้ทำโครงการ อนุรักษ์เพลงโคราชโดยขอเงินทุนสนับสนุนจากองค์กรกองทุนเพื่อการลงทุนทางสังคม (Social Investment Fund : SIF) ชื่อย่อว่า กองทุนชุมชน เพื่อสร้างพิพิธภัณฑ์และเก็บรวบรวมกลอนเพลงของครูเพลงที่บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรจำนวนมาก เงินทุนครั้งนั้นทำให้สามารถบูชากลอนเพลงจากหมอเพลงต่าง ๆ ได้ค่อนข้างมาก เป็นการรวบรวมกลอนเพลงของครูเพลงไว้ได้เป็นครั้งแรกด้วยความเต็มใจของผู้ครอบครองเพื่อให้เป็นมรดกไปสู่ลูกหลานเป็นส่วนรวม นอกจากรวบรวมกลอนเพลงของครูเพลงแล้วยังสร้างห้องพิพิธภัณฑ์เพลงโคราชที่ สำนวนนักศิลปวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏนครราชสีมา (ขณะนั้น พ.ศ. 2542) เพื่อจัดแสดงหุ่นเพลงโคราชในท่ารำต่าง ๆ ตลอดจนพิธีกรรมในการเล่นเพลง จัดแสดงภาพหมอเพลงและครูเพลง มีเพลงสำนวนหรับผู้สนใจที่จะฟังเพลงและพิมพ์เอกสารเกี่ยวกับเพลงโคราชไว้แจกผู้เยี่ยมชม

สิ่งที่เกิดคู่กับพิพิธภัณฑ์เพลงโคราชคือ สมาคมเพลงโคราช ด้วยแนวความคิดที่จะรวมหมอเพลงโคราชให้เป็นหนึ่งเดียว ทำกิจกรรมทุกอย่างร่วมกันโดยหมอเพลงและเพื่อหมอเพลง การจัดตั้งสมาคมเพลงโคราชเป็นไปอย่างเรียบร้อย มีนายกสมาคมคนแรกคือ กำปั่น บ้านแท่น และบุญสม กำปัง เป็นนายกคนถัดมาจนถึงปัจจุบัน องค์กรนี้เป็นที่รวมของหมอเพลงโคราชเป็นผู้ติดต่อประสานงานกับหน่วยงานต่าง ๆ จนทำให้หมอเพลง คณะต่าง ๆได้มีโอกาสเล่นเพลงแก้บนท้าวสุรนารีที่ลานอนุสาวรีย์หมุนเวียนกันไปทุกคณะ

2. การเผยแพร่สู่เยาวชน จากแนวคิดที่ว่าเพลงโคราชจะอยู่ได้ ไม่เฉพาะแต่มีหมอเพลงเท่านั้น แต่ต้องมีคนฟังเพลงเป็นด้วย คนที่ฟังเพลงเป็นคือคนที่รู้จักกลอนเพลง เข้าใจทำนองกลอนเพลง สื่อความหมาย จากเพลงได้ถูกต้อง ที่สำคัญการสร้างผู้ฟังเพลงต้องสร้างจากเยาวชน ดังนั้นสมาคมเพลงโคราชจึงร่วมมือกับโครงการสื่อพื้นบ้านเพื่อการสร้างเสริมสุขภาพชุมชน เรียกชื่อสั้นๆว่า สื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) โดยได้รับการสนับสนุนจาก “สำนวนนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ” (สสส.) การเข้าร่วมโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข ทำโดย

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

การนำเสนอโครงการที่จะใช้เพลงโคราชเป็นสื่อเพื่อสร้างเสริมสุขภาพกายสุขภาพใจสุขภาพชุมชนและเพื่อจิตวิญญาณ ชื่อโครงการที่นำเสนอคือ เพลงโคราชโอ้โอ่ย่าโมให้มา ดำเนินโครงการ 3 ปี จาก พ.ศ. 2546 – พ.ศ. 2548 โดยมีฐานปฏิบัติการที่โรงเรียนบึงพญาปราบ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา กลุ่มเป้าหมายคือนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2-6 ทุกคน ซึ่งจะได้เรียนเพลง-โคราช เมื่อครบหลักสูตร นักเรียนทุกคนจะว่าเพลงโคราชได้ทั้งแบบเป็นกลุ่มและแบบเดี่ยว ครูผู้สอนคือ สมาชิกในสมาคมเพลงโคราชจะผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนมาสอนทุกวัน เมื่อเสร็จสิ้นโครงการมีการประเมินผลโดยการนำเสนอผลงานเพลงโคราช จากนักเรียนแต่ละชั้น แม้จบโครงการไปแล้วแต่สมาคมเพลงโคราชก็ยังคงสอนนักเรียนโรงเรียนบึงพญาปราบ ทุกคนโดยไล่ตั้งแต่ ป.2 ขึ้นไป ปัจจุบันมีชมรมเพลงโคราชในโรงเรียนและจัดให้เพลงโคราชเป็นจุดแข็งของโรงเรียน

หลังจากดำเนินโครงการที่โรงเรียนบึงพญาปราบแล้วได้ขยายสู่โรงเรียนอื่นอีกเป็นจำนานมาก ด้วยฐานความรู้ 4 ประการคือ

1 รู้จักคือ รู้จักคุณลักษณะของเพลงโคราช หาแนวทางการสืบทอด การประยุกต์ใช้

2. รู้ใจคือ การรู้คุณค่า และรูปแบบของเพลงโคราช ซึ่งจะนำไปสู่การกระตุ้นจิตสำนึกให้รักเพลงโคราช

3. รู้ใช้คือ การรู้บทบาท หน้าที่ของเพลงโคราช ซึ่งได้ทำหน้าที่ให้ความสุขทั้งทางกาย ใจ สังคมและจิตวิญญาณมายาวนาน

4. รู้รักษาคือการพยายามให้เพลงโคราชอยู่คู่เมืองโคราชตลอดไปด้วยสิทธิเจ้าของวัฒนธรรม

ผลการดำเนินโครงการ “เพลงโคราชโอ้ โอ่ ย่าโมให้มา” ทำให้สมาคมเพลงโคราชได้ต่อยอดทำโครงการกับหน่วยงานอื่น ๆ อีกมากมาย เช่น สสจ. อบจ. ฯลฯ

อาจกล่าวได้ว่าผลจากโครงการที่ดำเนินกับเยาวชนทำให้เมื่อมีการจัดประกวดเพลงโคราชต่าง ๆ มีเยาวชนเข้ามาร่วมจำนวนมากขึ้น มหาวิทยาลัยราช-ภัฏนครราชสีมา โดยองค์การนักศึกษาฯ ไปเข้าค่ายเรียนเพลงโคราชที่หมู่บ้านหมอเพลงคือ บ้านพะไล อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา เป็นการยิงทีเดียวได้นกสองตัวคือ ชาวบ้านเองก็เกิดความภูมิใจ พร้อมที่จะฟิทักษ์รัง นักศึกษาเองก็ได้เรียนรู้เพลงโคราช และวิถีชีวิตแบบชาวบ้าน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เมื่อเยาวชนรู้จัก รู้ใจ รู้ใช้ รู้รักษาเพลงโคราช แน่นอนว่าเขาจะเป็นคนที่ฟังเพลงโคราชเป็นควบคู่ไปกับการว่าเพลงโคราชได้ อันนี้เป็นแนวทางหนึ่งของการพิทักษ์รักษาเพลงโคราชไว้ (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 26-28)

ในขณะเดียวกันพบว่าปัจจุบันเพลงโคราชมีคุณค่าและประโยชน์ต่อวงการการศึกษาเป็นอย่างยิ่ง โดยสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ได้กล่าวไว้ว่า ปัจจุบันสถานบันการศึกษาให้ความสำคัญต่อเพลงโคราชในเชิงวิชาการ จากการศึกษาทำให้พบว่าเพลงโคราชปรากฏองค์ความรู้หลากหลายมิติ เช่น พุทธธรรม ประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ อักษรศาสตร์ จิตวิทยา คติชนวิทยา การบริหารจัดการ ดุริยางคศิลป์ เป็นต้น ซึ่งเป็นเหตุให้เกิดงานวิจัยในระดับปริญญาและจากนักวิชาการทั่วไปตามที่ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมาได้อธิบายไว้ความว่า

เมื่อการศึกษาทางคติชนวิทยาเริ่มแพร่หลาย เพลงโคราชจึงเริ่มมีผู้ศึกษาอย่างเป็นระบบคือ ถาวร สุบงกช และคนอื่น ๆ (2522) ศึกษาเรื่อง “เพลงโคราช : การศึกษาในเชิงวิเคราะห์และวิจารณ์” เสนอต่อสำนวนนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและรวบรวมเพลงโคราชไว้เป็นลายลักษณ์อักษร วิวัฒนาการของรูปแบบเนื้อหา วิธีเล่นเพลงโคราชตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน วิเคราะห์ วิจารณ์เนื้อหา โดยอาศัยหลักการวิจารณ์วรรณกรรมในแง่ปรัชญา สังคมวิทยา และจิตวิทยา รวมถึงการเผยแพร่อนุรักษ์เพลง นับเป็นจุดเริ่มต้นของการศึกษาเพลงโคราชทางวิชาการอย่างมีระบบ

วีระ เลิศจันทึก (2551) ศึกษาองค์ประกอบและศิลปะการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและลักษณะ โลกาภิวัตน์ พบว่าองค์ประกอบและศิลปะการเล่นเพลงโคราชยังคงรักษาขนบธรรมเนียมแบบเดิม ทั้งภาษาและการเล่นเพลง เมื่อเข้าสู่สมัยโลกาภิวัตน์จึงนำเครื่องดนตรีมาประกอบเป็นเพลงโคราชประยุกต์ ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของกษมา มั่งประยูร (2544) ที่ศึกษาเรื่องการเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบที่ใช้ในการแสดงเพลงโคราช คณะกำปั่น บ้านแท่น และคณะแสงสมชิด ที่มีจำนวนคนในการแสดงมากขึ้น ที่เรียกว่า เพลงโคราชซิ่ง

ส่วนเนื้อหาของเพลงโคราช พชร สุวรรณภาชน์ (2543) พบว่ามีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงรูปแบบ เนื้อหา ตลอดจนวิธีการเล่นเพลงมาโดยตลอด ซึ่งเป็นผลมาจากความคิดสร้างสรรค์ของหมอเพลง รสนิยมของผู้ฟังเพลงและความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของชาวโคราช ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษา

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ของทิพย์พธู กฤษสุนทร (2552) ที่ศึกษาเรื่อง “การวิเคราะห์การปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน : ศึกษากรณีเพลงโคราชจังหวัดนครราชสีมา” ธัชนันท์ ทองเครือจันทร์ (2552) ที่ศึกษาเรื่อง “การปรับตัวของศิลปินพื้นบ้านคณะเพลงโคราชแก้บน : กรณีศึกษาคณะเชนหัวรถไฟจังหวัดนครราชสีมา” ระวีวรรณ บุญประกอบ (2553) ที่ศึกษาเรื่อง เพลงโคราช : การอนุรักษ์และการสืบสานการแสดงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา” สำหรับการใช้ภาษาในเพลง วุธยา สืบเทพ (2549) “วิเคราะห์การศึกษาคำสื่อจินตภาพในเพลงโคราชของกำปั่น บ้านแท่น” และในแง่พุทธธรรมในเพลง พระครูโสภิต ธรรมประยุต (2550) ศึกษาเรื่อง “พุทธจริยธรรมที่ปรากฏในเพลงโคราช”

วัฒนธรรมทางภาษาและองค์ประกอบอื่น ๆ ในเพลงโคราชมีวิวัฒนาการแต่ต้นจนถึงปัจจุบันที่ยังคงอยู่เพราะมีหมอเพลง (ผู้ผลิต) มีผู้ฟัง (ผู้บริโภค) มีคติความเชื่อ (การแก้บน) มีผู้สืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น เมื่อยังคงอยู่ในสังคม เพลงโคราชก็จะยังคงอยู่คู่เมืองโคราชอย่างไม่สิ้นสุด และเมื่อมีผู้ศึกษาเพลงอย่างเป็นระบบก็จะทำให้มองเห็นสภาพความเป็นอยู่และเปลี่ยนแปลงของเพลงโคราชไปตามสภาพได้อย่างเป็นรูปธรรมเช่นกัน (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 19-20)

จากการศึกษาเรื่องบทบาทเพลงโคราชที่มีต่อระบบการศึกษาพบว่าปัจจัยสำคัญอีกหนึ่งประการที่ส่งผลให้เพลงโคราชสามารถดำรงคงอยู่ให้ลูกหลานได้เรียนรู้และสืบสาน คือ “งานวิชาการ” โดยบทบาทเพลงโคราชที่มีต่อสังคมคือบทบาทในฐานะขององค์ความรู้ กล่าวคือ เพลงโคราชเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญต่อชาวจังหวัดนครราชสีมาและจังหวัดอื่น ๆ เนื้อหาวรรณกรรมหรือสุนทรียศาสตร์ที่ปรากฏสามารถถ่ายทอดองค์ความรู้ต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี ผู้ที่สนใจสามารถต่อยอดทางความรู้ได้ ทำให้เกิดการคิด วิเคราะห์ สรุปผล นำไปสู่องค์ความรู้ใหม่ งานวิชาการที่เกิดขึ้นส่งผลให้ข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับเพลงโคราชถูกบริหารจัดการอย่างเป็นระบบ ถือเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่สู่สาธารณชนแบบลายลักษณ์อักษรและเป็นหลักฐานที่ชัดเจนสมบูรณ์ เนื้อหาจากการศึกษาในเชิงวิชาการจึงสะท้อนให้เห็นสภาพความเป็นอยู่และการเปลี่ยนแปลงเชิงประจักษ์ เป็นแหล่งข้อมูลหลักฐานที่สนับสนุนคุณค่าของการแสดงเพลงโคราชเป็นอย่างดี แต่อย่างไรก็ตามเพลงโคราชจะคงอยู่สืบทอดจนปัจจุบันไม่ได้เลย หากไม่มีหมอเพลง (ผู้ผลิต) ผู้ฟัง (ผู้บริโภค) คติความเชื่อ (การแก้บน) และผู้สืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ขณะเดียวกันสถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชในปัจจุบันถือว่าเป็นปัจจัยในเชิงการท่องเที่ยวและเศรษฐกิจ ตามที่ ณัฏฐินี ทองดีและแพรวโพยม พัวเจริญ งานวิจัยมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ชุดโครงการ “การเชื่อมโยงเครือข่ายภาคีประเด็นการท่องเที่ยวระดับปริญญาโท” สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย เรื่อง การศึกษาอัตลักษณ์และคุณค่ามรดกทางวัฒนธรรมเพลงโคราชสู่กิจกรรมการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์สำหรับนักท่องเที่ยวเยาวชน ได้กล่าวว่า การแสดงเพลงโคราชในปัจจุบันดึงดูดความสนใจจากนักท่องเที่ยว ซึ่งจะหาชมได้ในบริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ปัจจุบันพบว่านักท่องเที่ยวมีความต้องการต่อการจัดกิจกรรมการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ที่เกี่ยวเนื่องกับเพลงโคราช คณะหมอเพลงโคราชและหน่วยงานต่าง ๆ จึงมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์กิจกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับเพลงโคราชตามความสนใจจากนักท่องเที่ยว ส่งผลให้เกิดการต่อสภาพการท่องเที่ยวในประเทศ อีกทั้ง เกิดโครงการและกิจกรรมต่าง ๆ ทางวัฒนธรรมซึ่งเป็นประโยชน์ต่อสังคมและประเทศดังนี้

1. การจัดแสดงพิพิธภัณฑ์
2. การบริการเช่าชุดเครื่องแต่งกายการแสดงเพลงโคราชเพื่อสวมใสและถ่ายรูปเป็นที่ระลึก
3. การประกวดร้องเพลง
4. การจัดให้เพลงโคราชเข้าอยู่ในแพ็คเก็จทางการท่องเที่ยว
5. การให้นักท่องเที่ยวได้มีส่วนร่วมในการแสดงและฝึกร้องเพลงโคราช
6. การจัดจำหน่ายของที่ระลึกเกี่ยวกับเพลงโคราช
7. การจัดกิจกรรมเกี่ยวกับเพลงโคราชให้นักท่องเที่ยวได้ร่วมสนุก
8. การนำเพลงโคราชเข้ามามีส่วนร่วมในการประชุมสัมมนา
9. การจัดกิจกรรมการเยี่ยมชมบ้านหมอเพลงโคราช (ณัฏฐินี ทองดีและแพรวโพยม พัวเจริญ, 2554: 77-83)

เช่นเดียวกับ ปัทมา บุญอินทร์ วิทยานิพนธ์ปริญญาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เรื่อง การปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน : กรณีศึกษาเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา ได้กล่าวว่า ด้วยสภาพแวดล้อมทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงทำให้ปรับตัวในลักษณะเชิงพาณิชย์มากขึ้น เพลงโคราชเข้าสู่ระบบธุรกิจก่อตั้งเป็นคณะเพลง มีหน้าร้านติดต่อรับงาน ส่งผลให้เกิดการแข่งขันเชิงพาณิชย์ในบริบทเพลงโคราชสูงขึ้น เช่น การแข่งขันประมูลโรงเพลงสำหรับการแสดงเพลงโคราชแก้บน บริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี (ปัทมา บุญอินทร์, 2537: 121-126) และระวีวรรณ บุญประกอบ งานวิทยานิพนธ์ ปริญญา

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เรื่อง เพลงโคราช: การอนุรักษ์ และสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้าน จังหวัดนครราชสีมา ได้กล่าวไว้ว่า จากการแปรผันไปตามสภาพทางสังคม เศรษฐกิจและการเมือง จึงเกิดการแปรผันด้วยตัวแปรทางสังคมเชิงพาณิชย์ เพลงโคราชได้รับอิทธิพลและเชื่อมโยงด้านค่านิยมทางธุรกิจ เกิดการแข่งขันทางสังคมและเศรษฐกิจ เพลงโคราชเริ่มมีบทบาททางสังคมในมิติทางธุรกิจหรือพาณิชย์มากขึ้น ทำให้เกิดสิ่งต่าง ๆ ดังนี้

1. การรวมตัวตั้งเป็นคณะหมอเพลง สำหรับติดต่อรับงาน ควบคุมโดยหัวหน้าคณะเป็นนายหน้าหรือโต้โผรับงาน

2. การแข่งขันเชิงพาณิชย์ขึ้น เนื่องจากเกิดคณะหมอเพลงมากขึ้น ทำให้มีความต้องการครอบครองแหล่งรายได้ โดยแข่งขันประกวดราคาหรือการประมูลโรงเพลง โดยเฉพาะโรงเพลงแก้บน บริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ซึ่งจัดการประมูลโดยเทศบาลเมือง บริเวณถนนจิระ

3. การวางจำหน่ายเทปเพลงโคราชดั้งเดิม โดยผู้ฝึกจะนิยมซื้อเทปบันทึกกลับไปฝึกซ้อมต่อที่บ้านได้ การฝึกเพลงโคราชที่มุ่งเน้นให้ลูกศิษย์เกิดประสบการณ์จริง โดยหลังฝึกฝนจนสำเร็จก็จะได้ขึ้นแสดงจริง เสมือนเป็นกลยุทธ์ที่เชื่อมโยงกับการจำหน่ายเทปเพลง กล่าวคือ เมื่อมีการฝึกเพลงโคราชให้กับลูกศิษย์ (บริเวณข้างเวทีแสดงเพลงโคราช บริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี และวัดศาลาลอย) ก็จะกระตุ้นความสนใจทำให้ผู้ฝึกสนใจตำราคู่มือ นำไปสู่การจำหน่ายเทปเพลงโคราช

4. การโฆษณา ประชาสัมพันธ์ หมอเพลงผ่านสื่อต่าง ๆ

5. การจัดประกวดเพลงโคราชดั้งเดิมตามเทศกาลต่าง ๆ (ระวีวรรณ บุญประกอบ, 2553: 200-207)

นอกจากนี้สถานภาพการดำรงอยู่ในบทบาทฐานะสื่อประชา สัมพันธ์ เบญจพร เจ๊กจันทึก กล่าวว่า บทบาทฐานะคุณค่าเพลงโคราชดั้งเดิมเป็นศิลปวัฒนธรรมที่แสดงอัต-ลักษณ์จังหวัดนครราชสีมาผ่านภาษาและการแสดงออกทางวัฒนธรรมพื้นบ้าน ตามหลักการจัดการทรัพยากรทางวัฒนธรรมพบว่าเพลงโคราชให้คุณค่าทางสังคม จำแนกได้ 2 บทบาทดังนี้

1. บทบาทเชิงสื่อสะท้อนนัยของอดีต กล่าวคือ สามารถแสดงออกถึงวัฒนธรรมการดำรงชีวิต แนวคิด จิตวิญญาณ ความเชื่อ ความศรัทธา โลกทัศน์ของชาวโคราชที่ถ่ายทอดออกมาผ่านทางการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ตามที่ เอกวิทย์ ณ ถลาง ได้กล่าวไว้ว่า *“ภูมิปัญญา หมายถึงความรู้ ความคิด ความเชื่อ ความเจนจัด ที่กลุ่มชนได้จากประสบการณ์ที่สั่งสมไว้ในการปรับตัวและดำรงชีพในสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรม ภูมิปัญญาเป็นผลของการใช้สติปัญญาปรับตัวกับสภาวะต่าง ๆ”* (เอกวิทย์ ณถลาง, 2544 อ้างถึงใน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เบญจพร เจ๊กจันทึก, 2557: 113) ซึ่งการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมสอดแทรกคติสอนใจ องค์ความรู้ในเรื่องต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์ต่อการดำรงชีวิตของคนในพื้นที่ รวมถึงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาเพื่อเป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจคนให้อยู่ในกรอบของศีลธรรมความดีงาม

2. บทบาทเชิงอัตลักษณ์ กล่าวคือ เป็นศิลปะการแสดงแบบมุขปาฐะ ลักษณะเพลงปฏิพากย์โต้ตอบโดยใช้ภาษาของท้องถิ่นคือ “ภาษาไทยถิ่นโคราช” จะแสดงถึงอัตลักษณ์เฉพาะ ซึ่งหมายถึงผลรวมของลักษณะเฉพาะของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ซึ่งเป็นตัวบ่งชี้ลักษณะเฉพาะของบุคคลสังคม ชุมชน หรือประเทศ เช่น เชื้อชาติ ภาษา วัฒนธรรมท้องถิ่น และศาสนา ซึ่งมีคุณลักษณะเฉพาะซึ่งไม่เหมือนกับสังคมอื่นหรือบุคคลอื่น (โกทูโนว์, 2557: ไม่ปรากฏเลขหน้า อ้างถึงใน เบญจพร เจ๊กจันทึก, 2557: 114) เช่นเดียวกับ ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้กล่าวไว้ว่า เพลงโคราชปรากฏในฐานะสื่อประชาสัมพันธ์ การสร้างความบันเทิงผ่านงานกิจกรรมทางวัฒนธรรมของชุมชนต่าง ๆ ในจังหวัดโคราช โดยหมอเพลงที่มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาและยกระดับศิลปะการแสดงเพลงโคราชคือ นายกำปั่น ข่อยนอก (คณะกำปั่น บ้านแท่น) ปัจจุบันท่านได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินพื้นบ้านอีสาน ปี พ.ศ. 2545 และได้รับการเชิดชูเกียรติจากหน่วยงานอื่น ๆ อีกมากมาย (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 61-66) ซึ่งสอดคล้องตามที่ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ได้กล่าวไว้ว่า สถานภาพของเพลงโคราชปรากฏในบทบาทฐานะสื่อประชาสัมพันธ์ สร้างสรรค์และถ่ายทอดเช่นกัน การดำเนินงานเป็นไปโดยหมอเพลงผู้ที่มีโลกทัศน์ที่สร้างสรรค์ทางความคิดและการถ่ายทอด มีการพัฒนาศักยภาพของตนให้สอดคล้องกับสภาพสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างเหมาะสม โดยได้กล่าวไว้ว่า

> *บทบาทหมอเพลงในการเป็นสื่อประชาสัมพันธ์ข้อมูล กล่าวคือ หมอเพลงในอดีตทำหน้าที่เป็นผู้นำข่าวสารจากที่หนึ่งไปที่หนึ่ง ทำหน้าที่เป็นผู้ปลุกปลอบขวัญกำลังใจของชาวบ้าน เพราะหมอเพลงเองก็เป็นชาวบ้าน ไม่ว่าน้ำท่วม น้ำแล้ง ไร่มันสำปะหลังเสียหายย่อมเป็นทุกข์ร่วมกัน เพราะหมอเพลงในฐานะที่เป็นชาวบ้านย่อมเข้าใจในทุกข์ของชาวบ้าน แม้บทบาทของการนำข้อมูลข่าวสารอาจถูกลดทอนลงไป เพราะปัจจุบันชาวบ้านสามารถรับรู้ข่าวสารจากสื่อต่าง ๆ ได้อย่างสะดวกสบาย แต่หน้าที่ของการให้ความบันเทิงและเข้าใจทุกข์ของชาวบ้านก็ยังคงอยู่ เมื่อข้อมูลข่าวสารถึงตัวประชาชนได้อย่างง่ายดาย หมอเพลงก็ต้องปรับตัวพลิกผันตัวเองเป็นผู้ที่รู้ทันข่าวข้อมูล โดยเฉพาะอย่างยิ่งสื่อ เช่น อินเตอร์เน็ต หมอเพลงรุ่นใหญ่อย่าง กำปั่น บ้านแท่น รุ่นกลางอย่าง บุญสม กำปัง สมบัติ ดอนยาว เป็นตัวอย่างหมอเพลงที่พลิกผันตัวเองให้เป็นผู้รู้ทันข่าวเหตุการณ์จากสื่อต่าง ๆ สามารถเรียนรู้การใช้คอมพิวเตอร์และอินเตอร์เน็ตได้*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

อย่างมีประสิทธิภาพ ดังนั้น เหตุการณ์บ้านเมืองที่เกิดขึ้นย่อมถูกบันทึกไว้ในกลอนเพลงเมื่อนำเสนอต่อผู้ฟังทั้งในเมืองและชนบท

การปรับตัวของหมอเพลงปัจจุบัน โดยการรับรู้ความเป็นไปของสังคม การเข้าไปมีส่วนร่วมกระบวนการทางสังคม ทำให้โลกทัศน์ของหมอเพลงชั้นแนวหน้าเปลี่ยนไป มุมมองต่าง ๆ ขยายใหญ่ขึ้น กว้างขวางขึ้น เป็นทั้งผู้รับและผู้ให้ การเข้าใจโลกและชีวิตยังไม่พอ หมอเพลงได้ปรับตัวให้รู้ทันโลกและชีวิตด้วย (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 25-26)

ในอีกมิติของบทบาทด้านสื่อประชาสัมพันธ์ พระครูโสภิตธรรมประยุต (อุดม อุตฺตมปญฺโญ / สงสุระ) วิทยานิพนธ์ปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิต (พระพุทธศาสนา) สาขาวิชาพระพุทธศาสนา มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย เรื่อง พุทธจริยธรรมที่ปรากฏในเพลงโคราช ได้กล่าวว่า สื่อเพลงโคราชมีเนื้อหาที่สัมพันธ์ต่อบริบทสังคมและวัฒนธรรม 3 ประการ ดังนี้

ประการที่ 1 ด้านการสะท้อนเรื่องราวต่าง ๆ เช่น เรื่องพระพุทธ ศาสนา เรื่องกรรม เรื่องอาชีพ เรื่องการศึกษาอบรม เรื่องสิ่งแวดล้อมทางสังคม เรื่องค่านิยมทางสังคม

ประการที่ 2 ด้านพุทธจริยธรรมคำสอนในแง่มุมต่าง ๆ เช่น ความหมายของจริยธรรม ประเภทของจริยธรรมทางพระพุทธศาสนา คำสอนเรื่องกรรมดีกรรมชั่ว คำสอนเรื่องนรกสวรรค์ คำสอนเรื่องสังสารวัฏ (การเวียนว่ายตายเกิด) คำสอนเรื่องศีล คำสอนเรื่องเมตตาธรรม คำสอนเรื่องอบายมุข คำสอนเรื่องความกตัญญู คำสอนเรื่องความไม่ประมาท คำสอนเรื่องหน้าที่ตามหลักทศพิธราชธรรม คำสอนเรื่องจริยธรรมของผู้ใช้แรงงานเด็ก จริยธรรมต่อการเลี้ยงลูก คำสอนเรื่องสิทธิสตรีและเด็ก ความเท่าเทียมกันในสังคม คำสอนเรื่องกัลยาณมิตรกับการแก้ปัญหายาเสพติด คำสอนเรื่องการท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ของโคราช คำสอนเรื่องเพลงยกย่องคนดีศรีปราชญ์ท่านสุนทรภู่ คำสอนเรื่องรู้รักสามัคคีของคนไทยทั้งประเทศ

ประการที่ 3 ด้านการอนุรักษ์และฟื้นฟูเพลงโคราช ตามที่ได้ปรากฏในอำเภอหนองบุญมาก จังหวัดนครราชสีมา โดยปรากฏในมิติต่าง ๆ ตามองค์ประกอบการแสดง เช่น ด้านเครื่องแต่งกาย ด้านรูปแบบในการแสดงเพลงโคราช (ประยุกต์การละเล่นเพลงโคราช การปรับเปลี่ยนประยุกต์เนื้อหาของเพลงโคราชและวิธีสอนจริยธรรมของหมอเพลงโคราช) ด้านการศึกษาโดยหมอเพลงให้บ้านหรือคณะของตนเองเป็นแหล่งเรียนรู้ฝึกฝนการแสดง ด้านส่งเสริมโดยหน่วยงานภาครัฐและเอกชน เช่น การจัดประกวดร้องเพลงโคราช การเรียนรู้ตามสถานศึกษาด้วย

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

วิธีการบรรยายจากวิทยากรหมอเพลงโคราช การรณรงค์เพลงโคราชทางสื่อต่าง ๆ เช่น สื่อโทรทัศน์ วิทยุ

จากข้างต้นเรื่องสถานภาพการดำรงอยู่ในฐานะสื่อมีความสัมพันธ์กับเนื้อหาที่ถ่ายทอดสู่ผู้ฟัง โดยส่วนใหญ่เน้นในด้านจริยธรรมคำสอน ได้ทำหน้าที่สะท้อนสภาพของสังคมในระดับท้องถิ่น สะท้อนภาพทางประวัติศาสตร์ ประเพณีวิถีชีวิตแบบไทยอย่างเป็นเอกลักษณ์เฉพาะและมีเสน่ห์ แม้ว่าเพลงโคราชจะมีเนื้อร้องค่อนข้างที่จะหยาบโลน สองแง่สองง่าม แต่มีเนื้อหายังคงส่งเสริมจริยธรรมเชิงพุทธ เช่น แนวคิดเรื่อง “กฎแห่งกรรม” ชาตินี้ชาติหน้า การทำดีได้ดี การทำชั่วได้ชั่ว ให้ทุกข์แก่ท่านทุกข์นั้นถึงตัว ปลูกฝังจริยธรรมระดับพื้นฐานทั่วไปอีกหลายอย่าง เช่น ศีล 5 เมตตาธรรม ความกตัญญูรู้คุณ เป็นต้น ศิลปะกับคำสอนทางศาสนาจึงมีหลักการคล้ายคลึงกัน เป็นสิ่งเกี่ยวกับอารมณ์และความคิดเห็น คำนึงถึงคุณค่าในด้านจิตใจ นักประพันธ์จึงนิยมแต่งเพลงที่มีเนื้อหาเน้นจริยธรรมควบคู่การสาระความบันเทิง (พระครูโสภิตธรรมประยุต, 2550: 111-112)

นอกจากบทบาทต่าง ๆ เชิงประจักษ์ที่กล่าวไว้ข้างต้น ผู้วิจัยพบว่าสถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชในปัจจุบันปรากฏในบทบาทฐานะตัวแปรที่จะนำไปสู่การพัฒนารูปแบบการแสดงด้วยอีกเช่นกัน เนื่องด้วยสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงทำให้มนุษย์และสังคมในท้องถิ่นแต่ละช่วงสมัยมีแนวคิด ความสนใจและการทำความเข้าใจสถานภาพของเพลงโคราชที่แตกต่างกัน ไม่ตอบโจทย์สภาพแวดล้อมของมนุษย์และสังคมในยุคแห่งเทคโนโลยีที่ทันสมัย ทั้งด้านลักษณะการแสดงและคุณค่าของเพลงโคราชที่มีต่อมนุษย์และสังคม ดังนั้น สถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชในปัจจุบันจึงเปรียบเสมือน “บทบาทในฐานะตัวแปรเชิงสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และสังคม” กล่าวคือ เป็นบทบาทที่เป็นทั้งความสำคัญ ปัญหาและปัจจัยที่มีความสัมพันธ์กับมนุษย์และสังคม ซึ่งอาจจะจะส่งผลต่อสถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชในอนาคตมิติใดมิติหนึ่ง โดยจากการศึกษาผู้วิจัยพบรายละเอียดว่าด้วยเรื่องบทบาทฐานะตัวแปรเชิงสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และสังคมดังนี้

เบญจพร เจ๊กจันทึก กล่าวว่า เพลงโคราชปัจจุบันเป็นตัวแปรที่สะท้อนให้เห็นคุณค่า แนวทาง การอนุรักษ์และฟื้นฟูการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมที่ควรตระหนัก ควรได้รับความร่วมมือจากผู้ที่เกี่ยวข้องไม่ว่าจะเป็นครูเพลงและคณะหมอเพลงโคราช ประชาชนในพื้นที่ องค์กรเอกชน รวมถึงหน่วยงานจากภาครัฐ ควรมีการรณรงค์ประชาสัมพันธ์ สร้างทัศนคติความเข้าใจที่ถูกต้องเพื่อให้ประชาชนคนในท้องถิ่นตระหนักถึงความสำคัญของมรดกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญาท้องถิ่นอันมีค่าและอนุรักษ์ฟื้นฟูให้อยู่สืบไป ปัจจุบันนี้ถือได้ว่าศิลปะการแสดงเพลงโคราชจึงเสมือนตัวแปรที่สัมพันธ์กับมนุษย์และสังคมในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. ด้านข้อจำกัดของภาษาในการชมเพลงโคราชแบบดั้งเดิม
2. ด้านมุมมองการรับชมเพลงโคราชแบบดั้งเดิมที่เปลี่ยนไป

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3. ด้านการสืบทอดและผู้รับการสืบทอดเพลงโคราชแบบดั้งเดิมนั้นมีน้อยลง ด้วยผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์และความเจริญทางด้านเทคโนโลยี

4. ด้านการส่งเสริมสนับสนับสนุนจากหน่วยงานภาครัฐมีน้อยลง (เบญจพร เจ๊กจันทึก, 2557: 110-118)

สอดคล้องกับ ระวีวรรณ บุญประกอบ กล่าวว่า สถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชสัมพันธ์กับชาวโคราชในแง่มุมต่าง ๆ ตามองค์ประกอบการแสดงดังนี้

1. ด้านเนื้อหาเกิดความเข้าใจยาก สืบเนื่องจากกลุ่มเยาวชนรุ่นใหม่ใช้ภาษากลางเป็นหลัก บ้างถนัดภาษาต่างประเทศทำให้เกิดภาษาแสลง ส่งผลต่อการทำความเข้าใจภาษาโคราช ซึ่งเป็นภาษาหลักที่ใช้ในการร้องเพลงโคราช เนื้อหาเพลงไม่หลากหลาย สืบเนื่องจากเพลงโคราชมีลักษณะการถ่ายทอดเช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ หากหมอเพลงนำเสนอแต่เพลงเดิมก็ขาดความหลากหลายด้านเนื้อหา เพราะเป็นการนิยมเนื้อเดิมเพราะเพียงต้องการย่อให้สั้นลง

2. ด้านหมอเพลงเปลี่ยนอาชีพ สืบเนื่องจากสาเหตุที่ได้รับความนิยมน้อยลง โดยเฉพาะกลุ่มหนุ่มสาวในยุคปัจจุบัน บ้างได้รับการว่าจ้างน้อยลง บ้างก็ให้เหตุผลว่าเพลงโคราชเป็นเพลงที่หยาบคายไม่สุภาพ ทำให้หมอเพลงผันจนเองไปประกอบอาชีพอื่นแทน ปัจจุบันจึงเกิดเพลงโคราชซิ่งขึ้นมาเป็นแรงดึงดูดความสนใจจากกลุ่มเป้าหมายในยุคปัจจุบัน โดยเพลงโคราชซิ่งเป็นการนำมาผสมผสานกับบทเพลงลูกทุ่ง หรือบทกลอนหมอลำ หรือบทลิเก

3. ด้านการประยุกต์ การนำดนตรีสมัยใหม่บรรเลงร่วมในการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิม จนพัฒนากลายเป็นเพลงโคราชซิ่ง ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีไฟฟ้า อิเล็กโทน กีต้าร์

4. ด้านการด้นเนื้อเพลงมีอิสระน้อยลง เนื่องจากหมอเพลงต้องว่าเพลงตามข้อกำหนดตกลงของผู้ว่าจ้าง

5. ด้านความเข้าใจผิดเรื่องเพลงโคราชเป็นเพลงแก้บน สืบเนื่องจากความเชื่อที่ว่าท่านท้าวสุรนารีโปรดเพลงโคราช ส่งผลให้มีการว่าจ้างให้ร้องเพลงโคราชเพื่อการแก้บน โดยสภาพเพลงแก้บนส่งผลให้ผู้พบเห็นเข้าใจว่าเพลงโคราชเป็นเพลงสำหรับการแก้บนเท่านั้น อีกนัยหนึ่งการร้องเพลงโคราชเพื่อการแก้บน จะมีลักษณะการร้องกลอนเดิมซ้ำ ๆ อาจส่งผลให้ไม่เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านเนื้อหามากนัก

6. ด้านความความเข้าใจผิดเรื่องการแต่งกายของหมอเพลงโคราช ที่ว่ามีความล้าหลังไม่สอดคล้องกับยุคสมัย มีความล้าหลังกว่าประเภทอื่น ๆ ที่แต่งกายมีสีสันและสวยงามกว่า

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

7. ด้านค่านิยมลดลงเนื่องจากสื่อเทคโนโลยี เช่น ภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ เพลงสตริง เพลงลูกกรุง เพลงสากล และนันทนาการบันเทิง ส่งผลต่อค่านิยมของผู้ฟัง

8. ด้านลดทอนความเชื่อการแสดง เช่น ไม่นิยมพิธีการไหว้ครูก่อนขึ้น บ้างไม่กล่าวบทไหว้ครู หากแต่ทำการไหว้เท่านั้น

9. ด้านผู้สนใจเรียนรู้น้อยลง ทำให้ไม่ค่อยมีผู้เข้าประกวดหรือเข้าฝึกหัดหรือชมการแสดง

10. ด้านอิทธิพลเชิงธุรกิจ ทำให้คณะเพลงโคราชมีการแข่งขันกันครอบครองแหล่งรายได้ทำมาหากิน (ระวีวรรณ บุญประกอบ, 2553: 200-207)

มณิสรา คลังชำนาญ บทความวิจัยปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ตีพิมพ์ในวารสาร JC Journal ปีที่ 4 ฉบับที่ 3 ฉบับพิเศษ การค้นคว้าอิสระ (ระหว่างเดือนมิถุนายนถึงเดือนธันวาคม พ.ศ. 2555) เรื่อง การรับรู้ ทัศนคติ และแนวโน้มพฤติกรรมในการฟังเพลงโคราชของกลุ่มวัยรุ่นในจังหวัดนครราชสีมา (Perception Attitude and Behavioral Intention on Korat Folk Song among Teenagers in Nakhon Ratchasima Province) ได้กล่าวว่า ปัญหา ความสำคัญ สภาพปัจจุบันที่ส่งผลต่อเพลงโคราชถือเป็นตัวแปรหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับคนรุ่นใหม่ในจังหวัดนครราชสีมาเช่นกัน โดยการศึกษาพบว่ากลุ่มประชากรส่วนใหญ่เป็นเพศหญิง อายุระหว่าง 16-18 ปี กำลังศึกษาอยู่ในชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายปีที่ 4-6 มีภูมิลำเนาและอาศัยอยู่ในเขตอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา มีรายได้เฉลี่ยภายในครอบครัวต่อเดือน 22,501 บาท ขึ้นไป ซึ่งกลุ่มประชากรดังกล่าวได้แสดงทัศนะและมุมมองการฟังเพลงโคราชของคนรุ่นใหม่ในจังหวัดนครราชสีมา โดยจำแนกความสัมพันธ์ที่มีต่อเพลงโคราชได้ 3 ด้านดังนี้

1. ด้านพฤติกรรมการเปิดรับพบว่ากลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่มีพฤติกรรมการเปิดรับเพลงโคราชผ่านการแสดงสดมากที่สุด รองลงมาคือ สื่อโทรทัศน์ สำหรับด้านประเภทของเพลงโคราชพบว่ากลุ่มตัวอย่างเปิดรับเพลงโคราชแก้บนมากที่สุด และพบว่าเพลงโคราชประยุกต์หรือเพลงโคราชซิ่ง กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่จะใช้เวลาในการเปิดรับเพลงโคราชไม่เกิน 5 นาทีต่อครั้ง และจะเปิดรับโดยเฉลี่ยไม่เกิน 5 ครั้งต่อปีตามลำดับ กลุ่มตัวอย่างมีลักษณะในการเปิดรับเพลงโคราชแบบตั้งใจฟังบ้างไม่ตั้งใจฟังบ้าง ส่วนเหตุผลที่กลุ่มตัวอย่างเปิดรับเพลงโคราชมากที่สุดคือการใช้จังหวะ ทำนองสนุกสนาน ด้านการรับรู้เพลงโคราชพบว่า สิ่งแรกที่กลุ่มตัวอย่างนึกถึงมากที่สุดเมื่อพูดถึงเพลงโคราชคือ ท้าวสุรนารีหรือคุณย่าโม ส่วนการรับรู้พบว่ากลุ่มตัวอย่างมีความเห็นว่ากลุ่มเป้าหมายที่นิยมฟังเพลงโคราชมากที่สุดคือ กลุ่มผู้สูงอายุ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2. ด้านทัศนคติต่อเพลงโคราชพบว่าในภาพรวมกลุ่มตัวอย่างมีทัศนคติต่อเพลงโคราชในเชิงบวก ซึ่งอยู่ในระดับเห็นด้วยและเห็นด้วยอย่างยิ่งว่า เพลงโคราชเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีคุณค่า ควรแก่การอนุรักษ์ไว้

3. ด้านแนวโน้มพฤติกรรมในการฟังเพลงโคราชพบว่ากลุ่มตัวอย่างมีความคิดเห็นอยู่ในระดับเห็นด้วยว่ามีแนวโน้วที่จะฟังเพลงโคราชต่อไป และจะแนะนำให้ผู้อื่นรู้จักการฟังเพลงโคราชมากยิ่งขึ้น

โดยผลการทดสอบสมมติฐานพบว่าลักษณะทางประชากรด้านเพศที่แตกต่างกันของวัยรุ่นมีผลต่อความถี่ในการเปิดรับเพลงโคราชด้านความบ่อยครั้งที่แตกต่างกัน โดยเพศชายจะมีความถี่ในการเปิดรับเพลงโคราชมากกว่าเพศหญิง และมีผลต่อทัศนคติต่อเพลงโคราชที่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ โดยเพศหญิงมีทัศนคติต่อเพลงโคราชดีกว่าเพศชาย ด้านทัศนคติของวัยรุ่นที่มีต่อเพลงโคราช พบว่ามีความสัมพันธ์กับแนวโน้มพฤติกรรมในการฟังเพลงโคราช โดยหากกลุ่มตัวอย่างมีทัศนคติที่ดีต่อเพลงโคราช แนวโน้มพฤติกรรมในการฟังเพลงโคราชก็จะเป็นไปในทิศทางเดียวกับทัศนคติ

สำหรับความคิดเห็นและข้อเสนอแนะเกี่ยวกับเพลงโคราชพบว่ากลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่เห็นว่าเพลงโคราชเป็นวัฒนธรรมที่สะท้อนอัตลักษณ์ของท้องถิ่น ควรค่าแก่การอนุรักษ์ไว้ โดยควรส่งเสริมให้มีการสืบทอดเพลงโคราชแก่เยาวชนรุ่นใหม่ พร้อมทั้งปรับปรุงเนื้อหาให้เข้ากับยุคสมัยนอกจากนี้ยังควรส่งเสริมการศึกษาเพลงโคราชในหลักสูตรของโรงเรียนต่าง ๆ ในจังหวัดนครราชสีมา (มณิสรา คลังชำนาญ, 2555: 1-14)

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร กล่าวว่า การเปลี่ยนแปลงของสภาพทางสังคมไทยตามกระแสโลกาภิวัตน์มีความสัมพันธ์กับเพลงโคราช ซึ่งความสัมพันธ์ดังกล่าวสะท้อนให้เห็นสถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. ด้านการปรับเปลี่ยนจารีตและคติความเชื่อที่เกี่ยวกับการแสดงเพลงโคราช การลดทอนความเชื่อและจารีตข้อห้ามต่าง ๆ ที่ไม่สอดคล้องกับสภาพสังคมในปัจจุบัน

2. ด้านการผสมผสานรูปแบบการแสดงสมัยใหม่เข้าด้วยกันกับเพลงโคราช แม้สังคมและวัฒนธรรมจะเข้ามามีบทบาท แต่เพลงโคราชก็ยังคงดำรงคงอยู่มาจนปัจจุบัน เป็นเพราะด้วยความนิยมที่ยังคงชื่นชอบและเพื่อเป็นสื่อแสดงถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวโคราช (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 185)

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม กล่าวว่า ด้วยสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนไปส่งผลต่อเพลงโคราช แสดงให้เห็นสถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชว่าด้วยการว่าเรื่องการแสดงเพลงโคราช ความว่า

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

> *เนื้อหาของเพลงโคราชขึ้นอยู่กับโอกาสที่จะเล่น ในอดีตเพลงโคราชมีบทบาทเสมือนเครื่องมือในการแพร่ข่าวสารจากชุมชนหนึ่งสู่ชุมชนหนึ่ง หมอเพลงจึงเปรียบเสมือนนักปราชญ์ผู้มากประสบการณ์และความรู้ โดยในเวลาต่อมาปัจจุบันค่านิยมของผู้ฟังเพลงโคราชเปลี่ยนแปลงไปมากทั้งด้านเนื้อหา รูปแบบการแสดง และความนิยมของคนโคราชเอง เนื้อหาของเพลงโคราชขึ้นอยู่กับโอกาสที่จะเล่นหมอเพลงโคราชรุ่นเก่าเน้นการใช้ปฏิภาณไหวพริบเล่าเรื่องนิทานชาดก และเคร่งครัดมากในเรื่องสอนศีลธรรม หมอเพลงโคราชในอดีตทำหน้าที่เป็นผู้แพร่ข่าวสาร เพราะเป็นผู้มีประสบการณ์กว้างไกล พบเห็นเหตุการณ์และผู้คนหลากหลาย หมอเพลงโคราชและคนฟังเพลงโคราชในอดีตจึงมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพราะเป็นคนในสังคมเดียวกัน จึงเข้าใจปัญหาของกันและกัน แต่หมอเพลงโคราชรุ่นใหม่ มักเล่นตามคำเรียกร้องของผู้ฟังเพื่อความเพลิดเพลินและสนุกสนานด้วยเหตุนี้ เพลงโคราชจึงค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลง* (กระทรวงวัฒนธรรม, 2552: 54)

จากข้างต้นเรื่องค่านิยมในการว่าเพลง ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ปัจจุบันการว่าเพลงเป็นไปตามความต้องการของผู้ฟังมากกว่า ทำให้หมอเพลงรุ่นใหม่ไม่ได้ทำการแสดงลีลาการร้องเพลงด้วยไหวพริบโต้ตอบโดยฉับพลันหรือเนื้อหาลีลาอย่างในอดีต จึงเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ค่านิยมฟังเพลงโคราชลดน้อยลง แต่อย่างไรก็ตาม เพลงโคราชสามารถดำรงอยู่ได้ด้วยค่านิยมตามความเชื่อเรื่องการร้องเพลงโคราชแก้บน เพื่อเป็นการสักการะและถวายแด่ท้าวสุรนารี โดยอธิบายไว้

ด้วยเหตุนี้จึงทำให้สถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชเกิดการบริหารจัดการอย่างเป็นรูปธรรม โดยการจัดตั้งองค์กรหน่วยงานหรือคณะ เพื่อเป็นศูนย์กลางให้กับหมอเพลงและคณะหมอเพลงต่าง ๆ ตามที่ ศูนย์เดลินิวส์นครราชสีมา บทความตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์เดลินิวส์ วันที่ 20 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2545 เรื่อง ย้อนตำนานเพลงโคราชเมืองย่าโม ศิลปะถิ่นอีสานที่ไม่มีวันจางหาย กล่าวว่า ปัจจุบันมีการส่งเสริมให้มีการจัดตั้งชมรมหมอเพลงโคราชขึ้นที่ศูนย์วัฒนธรรมภายในสถาบัน ฯ เพื่อดำเนินงานส่งเสริมด้านศิลปะท้องถิ่นให้คนทั่วไปได้รู้จักมากขึ้น (ศูนย์เดลินิวส์นครราชสีมา, 2545: 32) อีกทั้ง รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และพัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์ ได้กล่าวว่า จุดเปลี่ยนสำคัญของเพลงโคราชคือ การสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี การรวมตัวกันจัดตั้งเป็นคณะเพลงโคราชเพื่อปรับตัวให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลง การเข้าสู่กระบวนการทางธุรกิจเพื่อสร้างความเข้มแข็งและพลังต่อรองการก่อตั้งสมาคมเพลงโคราช เพื่ออนุรักษ์และสืบสานศิลปะการแสดงเพลงโคราชโดยเฉพาะการถ่ายทอดให้กับคนรุ่นใหม่ (รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และพัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์, 2558: 403-413) ในขณะที่อุไรวรรณ พรหมซ้าย บทความตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์บ้านเมือง เมื่อวันที่ 26 พฤษภาคม 2539 เรื่อง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เพลงโคราช: ตำนานหรรษาที่กำลังจะหายไป ได้กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นหัวใจของงานฉลองสมโภชของจังหวัดต่าง ๆ หลายจังหวัด เช่น เพชรบูรณ์ พิษณุโลก บุรีรัมย์ สุรินทร์ ตลอดจนประเทศกัมพูชา มีคนร้องครั้งละ 2-8 คน แบ่งเป็นทีมชายและหญิงทีมละครึ่ง จะมีหมอเพลงเป็นผู้ร้องเพลง ปัจจุบันมีผู้ฟังน้อยลงเพราะเพลงโคราชมักใช้ภาษาต่าง ๆ บางคนบอกว่าไม่สุภาพ มีหมอเพลงเหลือเพียง 18 คณะ หมอเพลงประมาณ 100 คนอายุระหว่าง 20-40 ปี ค่าจ้างอยู่ระหว่าง 1,600-1,800 บาท รับจ้างแก้บนบริเวณหน้าอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ทางภาครัฐและเอกชนจะต้องหาทางอนุรักษ์โดยเร็ว (อุไรวรรณ พรหมซ้าย, 2539: 11)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวว่า การเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติและสังคม (ความไม่เที่ยง) ทำให้เพลงโคราชเป็นตัวแปรที่มีความสัมพันธ์กับสถานภาพของหมอเพลงและการแสดงเพลงโคราช ความว่า

> *หมอเพลงโคราชเป็นปราชญ์ทางภาษา เป็นกวีและเป็นหมอเพลง มีวิถีชีวิตความเป็นอยู่แบบชาวบ้านทั่วไป ทำไร่ทำนาเป็นหลัก เมื่อถึงฤดูการเล่นเพลงก็ไปเล่นเพลง คนอยากฟังเพลงดี ๆ ต้องเดินทาง ไปหาหมอเพลงตามตำบลหมู่บ้านที่หมอเพลงอยู่ เพลงดัง ๆ อย่าง เจียว โคกมะกัก เป็นหมอเพลงที่ใคร ๆ ก็อยากฟัง ราคาค่าตัวคืนละสิบแปดบาท ราคาควายขณะนั้นตัวละหกบาท (ก่อน พ.ศ. 2475) หรือ ใหญ่ เมืองคง กล่าวว่า คืนหนึ่งได้ห้าบาท ขณะที่กางเกงสายรดราคาตัวละสามสตางค์ จากที่เดิมหมอเพลง จะเล่นเพลงในงานประเพณีงานลงแขกแล้วว่าเพลงโต้ตอบกัน จึงกลายเป็นหมอเพลงอาชีพมีราคาค่าตัวดังกล่าว*
>
> *การเป็นหมอเพลงอาชีพที่ต่างคนต่างอยู่หมู่บ้านตำบลของตนเองชื่อและฉายาหมอเพลง จึงเป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องมีเพื่อให้ผู้ที่อยากฟังเพลงตามไปถูกบ้านถูกตำบล ดังนั้น ธรรมเนียมนี้ได้สืบทอดมาถึงปัจจุบัน เช่น ทองสุข กำปัง อยู่บ้านกำปัง ติมหลอด ท่ากระทุ่ม อยู่บ้านท่ากระทุ่ม หวานน้อย หนองบุนนาก อยู่บ้านหนองบุนนาก กำปั่น บ้านแท่น อยู่บ้านแท่น บัวใหญ่ ฯลฯ การที่หมอเพลงต่างคนต่างอยู่ทำให้สามารถว่าเพลง เพื่อเอาแพ้เอาชนะกันได้ การแพ้ชนะจะถูกกล่าวขานจดจำกันไปอีกนาน เช่น คล้าย โนนสูง ว่าเพลงหยิก แกมหยอก เขียว โคกมะกัก*
>
> *คล้าย : เห็นว่าเจียวดิบเจียวดี ... เจียวแดงดังดอกกะเจียวดงเจียว : พูดดิบพูดดีจิเอา...ทำหมวก ทำให้การแพ้ชนะจึงเป็นประเด็นสำนวนสำคัญของการเล่นเพลงในช่วงก่อน พ.ศ. 2500*
>
> *เมื่อเพลงโคราชได้รับความนิยมมากขึ้น จึงมีผู้คิดรวบรวมให้หมอเพลงมารวมตัวกันเป็นคณะเพื่อให้ผู้มา ติดต่อมีความสะดวกสบาย นางสองเมือง อินทรกำ*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

> *แหง เป็นคนแรกที่ตั้งคณะหมอแพลงชื่อ “คณะสองเมือง” เมื่อ พ.ศ.2499 ที่ถนนสุรนารายณ์ ต่อมาก็มีหมอเพลงอื่น ๆ ทำตามคือตั้งเป็นคณะหมอเพลงกันมากมาย ข้อดีคือ เจ้าภาพสามารถมาติดต่อหมอเพลงไปเล่นได้ง่ายขึ้น แต่ข้อเสียคือ การเล่นแบบเอาแพ้เอาชนะกันอย่างเด็ดขาดเหมือนสมัยก่อนทำไม่ได้แล้ว เพราะสังกัดคณะเดียวกัน การเล่นเพลงแก้กันก็แก้อย่างประนีประนอม ไม่ลำหักลำโค่นเหมือนในอดีต ปัจจุบันนี้คณะหมอเพลงทุกคณะก็มีหมอเพลงมาสังกัดอย่างหลวม ๆ เพราะหมอเพลงคนหนึ่ง อาจสังกัดได้หลายคณะเพื่อให้ได้งานมากขึ้น อย่างไรก็ตามการสังกัดคณะของหมอเพลงก็ทำให้มีข้อมูลของหมอเพลงที่ชัดเจนขึ้น* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 24)

จากข้างต้นเรื่องความสัมพันธ์ของเพลงโคราชที่มีต่อสถานภาพของหมอเพลงและการแสดงเพลงโคราช ผู้วิจัยสรุปได้ 2 ด้านดังนี้

1. ด้านการสร้างความมั่นคงให้กับหมอเพลง การดำเนินงานของหมอเพลงตามขนบอย่างในอดีตได้แปรผันไป เช่น การจัดตั้งคณะหมอเพลงเชิงพาณิชย์ สะดวกต่อการว่าจ้างของผู้ว่าจ้าง ข้อดีคือ ช่วยสร้างความแข็งแรงในอาชีพหมอเพลงโคราชด้วยกัน

2. ด้านการลดทอนการแสดง ข้อจำกัดบางประการได้เพิ่มขึ้นส่งผลให้วัฒนธรรมการแสดงเพลงโคราชเช่นในอดีตถูกลดทอนลง การว่าเพลงแบบดุดันแพ้ชนะด้วยลีลาสำนวนกลอนหาฟังได้น้อยลง แต่ในการพัฒนาย่อมเกิดการเปลี่ยนแปลงที่ดีเสมอ ข้อดีคือส่งผลให้หมอเพลงโคราชสามารถดำรงอยู่ให้ได้ลูกหลานสืบสานจนปัจจุบัน

เช่นเดียวกับ ทรงฤทธิ์ ระดมจินดา วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เรื่อง ออร์เคสตร้า : การประยุกต์การแสดงดนตรีเพื่อส่งเสริมเพลงโคราช กล่าวว่า บทบาทในฐานะตัวแปรที่สัมพันธ์กับมนุษย์และสังคม ภายหลังจากการพัฒนารูปแบบการแสดงเพลงโคราชเป็นรูปแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ว่าด้วยองค์ประกอบการแสดงมีดังนี้

1. หมอเพลง พบว่ามีอายุมากทำให้ไม่เกิดความสนใจโดยเฉพาะกลุ่มเยาวชน ในส่วนของหมอเพลงที่มีอายุน้อย บ้างก็ยังไม่สามารถแสดงไหวพริบปฏิภาณในการร้องโต้ตอบได้เท่าที่ควร จึงทำให้ความนิยมที่มีต่อผู้ฟังลดน้อยลง

2. บทร้อง พบว่าเนื้อหาไม่ทันสมัยกับยุคเหตุการณ์ปัจจุบัน ทำให้ผู้ชมไม่เกิดการติดตามจดจ่อหรือเรียกความสนใจจากผู้ชมได้ โดยเฉพาะกลุ่มเยาวชน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

3. ทำนอง พบว่ามีอรรถรสเปลี่ยนไป เนื่องจากมีการนำทำนองอย่างลูกทุ่งมาผสม ทำให้ลดคุณค่าลักษณะความเป็นดั้งเดิม

4. จังหวะ พบว่าไม่ตายตัว คนปัจจุบันไม่คุ้นชินกับลักษณะดังกล่าว อาจส่งผลให้เกิดการสะดุดของอารมณ์ ไม่ต่อเนื่อง

5. ท่ารำ พบว่าไม่กระชับ เป็นเพียงการเคลื่อนไหวทางร่างกายเล็กน้อย ทำให้ไม่น่าสนใจ

6. การแต่งกาย พบว่าไม่มีสีสัน ส่งผลให้ไม่ได้ดูดความสนใจเท่าที่ควร

7. เวที พบว่าไม่มีความโดดเด่น มีความเรียบง่ายแบบชาวบ้าน

8. แสง สี เสียง พบว่าสามารถสร้างสีสันและช่วยให้เกิดความเร้าใจ สนุกสนานได้มากกว่านี้ (ทรงฤทธิ์ ระดมจินดา, 2555: 198-199)

ในอีกมิติของยุคแห่งนวัตกรรมและการวิจัยในปัจจุบัน พบว่ามีการศึกษางานวิจัยเพื่อพัฒนาต่อยอดเชิงสุขภาพ โดยใช้เพลงโคราชเป็นตัวแปรในการทดลอง ตามที่ เจนจิรา เขียวอ่อน งานวิจัยปริญญาสาธารณสุขศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสาธารณสุขศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เรื่อง ผลการประยุกต์การออกกำลังกายประกอบเพลงโคราชเพื่อปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการควบคุมภาวะความดันโลหิตสูงในกลุ่มผู้สูงอายุ อำเภอขามทะเลสอจังหวัดนครราชสีมา กล่าวว่า ผลการประยุกต์การออกกำลังกายประกอบเพลงโคราชเพื่อปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการควบคุมภาวะความดันโลหิตสูงในกลุ่มผู้สูงอายุ พบว่า กลุ่มทดลองมีคะแนนเฉลี่ยด้านพฤติกรรมในการดูแลสุขภาพตนเอง การรับรู้ความสามารถตนเองในการออกกำลังกาย ความคาดหวังผลดีในการออกกำลังกาย และการควบคุมภาวะความดันโลหิตสูงดีขึ้นจากก่อนการทดลอง และเพิ่มขึ้นกว่ากลุ่มเปรียบเทียบอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ ($p<0.05$) โดยสรุปการประยุกต์การออกกำลังกายประกอบเพลงโคราชเพื่อปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการควบคุมภาวะความดันโลหิตสูงในกลุ่มผู้สูงอายุ ส่งผลให้เกิดการเรียนรู้จากประสบการณ์จริงควบคู่ไปกับการฝึกปฏิบัติประกอบเพลงโคราช ซึ่งทำให้เกิดความสนใจและสนุกไปพร้อมกัน ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมที่เหมาะสมต่อไป (เจนจิรา เขียวอ่อน, 2558: 87-91) เช่นเดียวกับ มูลนิธิสาธารณสุขแห่งชาติ บทความตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์มติชน วันที่ 10 ตุลาคม พ.ศ. 2548 ภาพประกอบเรื่อง เพลงโคราชเพื่อสุขภาพวัฒนธรรมร่วมสมัยยุคใหม่ โดยได้กล่าวไว้ว่า เพลงโคราชเป็นมหรสพพื้นบ้านของชาวโคราช แต่เดิมใช้เล่นในงานต่าง ๆ ทั้งงานศพและงานรื่นเริง ปัจจุบันมีการนำเพลงโคราชมาเป็นดนตรีในการออกกำลังกายเต้นแอโรบิค ภายใต้ชื่อ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ว่า "เพลงโคราชซุปเปอร์แดนซ์" เพื่อรณรงค์ให้ชาวบ้านมาออกกำลังกายและเต้นแอโรบิคฟื้นฟูสุขภาพ (มูลนิธิสาธารณสุขแห่งชาติ, 2548: 34)

อย่างไรก็ตามอนาคตของเพลงโคราชจะยังคงดำรงอยู่ได้ก็ด้วยปัจจัยต่าง ๆ ที่สามารถเชื่อมโยงและเอื้อคุณค่าซึ่งกันและกัน ทั้งด้านศิลปะการแสดง มนุษย์และสังคม ดังนั้นเพลงโคราชในฐานะตัวแปรที่ส่งผลให้ต่อสถานภาพของเพลงโคราชในอนาคตจึงปรากฏ 4 ปัจจัยตามทัศนคติของนักวิชาการ ได้แก่ ความเชื่อที่เกี่ยวกับท้าวสุรนารี ความคิดสร้างสรรค์ของหมอเพลง ความนิยมของผู้ฟัง และภาษาโคราช ซึ่งมีความสัมพันธ์อย่างเป็นพลวัตระหว่างมนุษย์ สังคมและวัฒนธรรม ตามที่ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา หนังสือเพลงโคราช เล่ม 2 เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554 ความว่า

> *สรรพสิ่งย่อมตกอยู่ภายใต้กฎไตรลักษณ์ คือ อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา เพลงโคราชวันนี้ ก็หนีไม่พ้นกฎข้อนี้ไปได้ หมอเพลงที่เก่ง ๆ ดัง ๆ ในอดีต ได้ฝากชื่อเสียงไว้ให้คนรุ่นหลังได้กล่าวถึง “กฎแห่งความไม่เที่ยงเป็นธรรมชาติ” ที่ทำให้เพลงโคราชมีความเปลี่ยนแปลงจากอดีตมาสู่ปัจจุบันดังที่ได้กล่าวมาแล้ว อนาคตของเพลงโคราชจะเป็นเช่นไร อาจขึ้นอยู่กับปัจจัยต่าง ๆดังนี้*
>
> *1. อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ความเชื่อที่เชื่อกันว่าท้าวสุรนารีชอบฟังเพลงโคราช จึงทำให้มีผู้มาบนบานศาลกล่าวท้าวสุรนารีให้ช่วยเหลือในสิ่งที่ตนประสงค์ เมื่อสิ่งที่มาขอให้ท่านช่วยประสบความสำเร็จ จึงแก้บนด้วย เพลงโคราช สถานที่ที่มาบนอาจจะเป็นอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี หรือเจดีย์ที่วัดศาลาลอย ซึ่งทั้งสองแห่งมีอัฐิธาตุ ของท่านบรรจุอยู่ ตราบใดที่ความเชื่อนี้ยังอยู่เพลงโคราชก็จะยังคงอยู่ได้ แม้ว่าการเล่นเพลงโคราชแก้บนจะเล่นในช่วงเวลาสั้นๆ เพียงหนึ่งชั่วโมง ซึ่งไม่สามารถเล่นเพลงตามขนบเดิมได้ก็ตาม จังหวะลีลา ท่วงทำนอง ของเพลงโคราชก็จะยังปรากฏให้เห็นทั้งที่อนุสาวรีย์ และวัดศาลาลอยตลอดไป*
>
> *2. หมอเพลงผู้สร้างสรรค์เพลงโคราช ต้องสร้างสรรค์ให้เพลงสนุกได้อรรถรส ถูกใจคนฟัง ทำให้คนฟังมีอารมณ์ร่วม ดังนั้นจึงต้องติดตามข้อมูลข่าวสาร ไม่ตกข้อมูลต้องเป็นผู้ทันเหตุการณ์ ทันโลกตลอดเวลา จึงจะสามารถตรึงผู้ฟังให้อยู่กับเพลงได้ รักษาองค์กรหมอเพลงคือ “สมาคมหมอเพลงโคราช” ไว้ให้เข้มแข็งเหนียวแน่น เพราะสมาคมคือศูนย์รวมของการร่วมคิดร่วมทำของมวลสมาชิก ในภาวะที่เศรษฐกิจ สังคมเปลี่ยนแปลงและรุมเร้า หมอเพลงจะใช้วิถีชีวิต*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

แบบต่างคนต่างอยู่ไม่ได้แล้ว การรวมตัวกันและร่วมกันคิดร่วมกันทำให้เพลงโคราช และหมอเพลงโคราชอยู่ได้ คือความจำเป็นที่ต้องปรับเปลี่ยน

3. คนฟังเพลง เป็นกลุ่มสำคัญที่ทำให้เพลงโคราชอยู่ได้หากไม่มีคนฟังเพลงแล้วเพลงโคราช ก็ถึงกาลอวสาน คนฟังเพลงควรถูกสร้างขึ้นเพื่อให้รู้จักเพลงโคราช เห็นคุณค่าของเพลงโคราชในฐานะของสื่อทางวัฒนธรรมแขนงหนึ่ง เชื่อมั่นในวัฒนธรรมของตนเอง ดังนั้นการเรียนเพลงโคราชของนักเรียน นักศึกษาตามหลักสูตรท้องถิ่นของแต่ละโรงเรียนจึงเป็นทางหนึ่งของการสร้างผู้ฟังเพลงโคราชเป็น

4. ภาษาโคราช เพลงโคราชเป็นสิ่งที่คู่กันกับภาษาโคราช กลอนเพลงโคราชสมัยใหม่อาจจะต้องหลีกเลี่ยงคำศัพท์ยากๆ แต่ควรใช้คำภาษาไทยกลางโดยปรับสำนวนเนียงให้เป็นแบบโคราชก็อาจเป็นทางเลือกหนึ่ง ที่จะทำให้คนฟังเพลงโคราชเข้าใจเนื้อหาของเพลงมากยิ่งขึ้นอุปสรรคด้านภาษาก็จะหมดไปแต่อรรถรสของความเป็นภาษาโคราชก็จะลดหย่อนลง เช่น เพราะไม่อยากให้ “หลีเหลอ” จึงต้องมากระตุ้มหุ้มห่อกันไว้

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่ากลอนเพลงนั้นจะเป็นภาษาไทยกลางหรือภาษาโคราชก็เป็นภาษาที่มีพลังอย่างยิ่ง เพราะเป็นภาษาที่กลั่นออกมาจากหัวใจของหมอเพลง เช่น ... มารวมพลังตั้งสมาธิ รวบรวมสติทั้งพายทั้งถ่อ ร่วมแรงร่วมใจพายเรือประเทศให้ถึงปลายทาง ... ที่ หรือ ... เส้นใยบาง ๆ ผลิตจากรังไหม กลายเป็นผ้าไทยตระการแท้ ช่วยทอสายใจไทยทั้งประเทศ ให้เป็นผืนเดียวกัน ... ที (คำว่า “ที” คือคำสุดท้ายของบทที่สัมผัสกับสะดือเพลง คำสุดท้ายของท่อนปรบมือกลางกลอน) (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 29-30)

นอกจากนี้มีทัศนคติของผู้วิจัยเรื่องสถานภาพเพลงโคราชในอนาคต โดยกล่าวว่าสถานภาพของเพลงโคราชมีความสัมพันธ์กับกลุ่มหมอเพลง (ผู้แสดง) และบุคคลทั่วไป (ผู้ชม) ได้เสนอแนวคิดการพัฒนาเพื่ออนาคต 5 ด้าน ประกอบด้วยด้านการเผยแพร่ ด้านการสืบทอด ด้านบุคลากร ด้านสถานที่และด้านความนิยม ระวีวรรณ บุญประกอบ ความว่า

1. การพัฒนาด้านการเผยแพร่ (To spread) คือ การทำให้เพลงโคราชเป็นที่รู้จักแพร่หลายด้วยวิธีการต่าง ๆ โดยการจัดพิมพ์เป็นหนังสือ และประชาสัมพันธ์ตามสื่อต่าง ๆ เช่น วิทยุ โทรทัศน์ อินเตอร์เน็ต หรือเมื่อมีการแสดงเพลงโคราช ต้องมีการสร้างความเข้าใจในหลักภาษา และความหมายทางภาษา

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

โคราช โดยการศึกษาวิเคราะห์เนื้อเรื่องแต่ละท่อนมาเป็นภาษาโคราชให้ถูกต้อง รวมทั้งสนับสนุนให้หมอเพลงโคราช ใช้ภาษาโคราชจริง ๆ ในเพลงโคราชดั้งเดิม อนุรักษ์ และสืบสานเพลงโคราชดั้งเดิมจริง ๆ ไว้ตราบนานเท่านาน จัดกิจกรรมที่เป็นสัปดาห์นิทรรศการเพลงโคราช หรืองานเพลงโคราชประจำปี รวมถึงการบรรจุเพลงโคราชไว้ในหลักสูตรท้องถิ่นของแต่ละสถานศึกษา เพื่อให้เกิดการสืบสานที่ยั่งยืนต่อไป

2. การพัฒนาด้านการสืบทอด (To investigate) คือ การทำให้เพลงโคราชมีการเรียนรู้จากบุคคลหนึ่งไปยังอีกบุคคลหนึ่งต่อ ๆ กัน มีการถ่ายทอดองค์ความรู้เกี่ยวกับเพลงโคราช มีการเขียนเพลงโคราชเป็นข้อความในภาษาโคราชได้ การสืบทอดจึงเป็นเรื่องการทำให้เพลงโคราชอยู่คู่กับชุมชนโคราช โดยการอนุรักษ์และสืบสานคือ ต้องเริ่มตั้งแต่การฝึกหัดเพลงโคราชและต้องให้หมอเพลง และประชาชนทั่วไปเกิดการยอมรับ

3. การพัฒนาด้านบุคลากร (People) คือ การทำให้ประชาชนมีความเข้าใจในเพลงโคราช ภาษาโคราช ตลอดทั้งการแสดงเพลงโคราช ในแต่ละท้องที่ต้องเข้าใจและหมอเพลง ก็ต้องมีการพัฒนาในการใช้ภาษาโคราชคือ ถ้าหากหมอเพลงรุ่นใหม่ร้องภาษาโคราชไม่ได้ ก็ต้องฝึกหัดเรียนรู้ ผู้ฟังต้องเข้ามาเรียนรู้สนับสนุนการแสดงเพลงโคราช และช่วยกันนำไปเผยแพร่ยังเยาวชนให้รู้จักภาษาโคราชมากยิ่งขึ้น ทำให้รักในการพูดภาษาโคราช ถ้าเยาวชนทั่วไปพูดภาษาโคราชไม่ได้ก็ต้องฝึกหัดเรียนรู้ ผู้ฟังต้องเข้ามาเรียนรู้สนับสนุนการแสดงเพลงโคราชและช่วยกันส่งเสริมด้วยการบอกลูกหลานมาช่วยจัดกิจกรรม ตกแต่งสถานที่ และมาฟังเพลงสมาคมเพลงโคราชเอง จะต้องมีการประชาสัมพันธ์และกำหนดการให้เป็นกิจกรรมการแสดงให้เป็นที่น่าสนใจให้มาก

4. การพัฒนาด้านสถานที่ (Place) คือ การทำให้เวทีแสดงเพลงโคราช ไม่ว่าจะจัดที่ไหนให้มีการตกแต่งเวทีเหมือนกัน ให้วัด โรงเรียน ชุมชนและองค์กรทางภาครัฐเข้ามามีส่วนร่วมในการจัดเวที และสถานที่ต่าง ๆ ด้วยกัน ซึ่งการจัดงานแต่ละครั้งก็มีความสำคัญในเรื่องเวที

5. การพัฒนาด้านความนิยม (Demonstrative) คือ การทำให้ประชาชนหรือผู้ฟังได้เข้ามาสนใจในการฟังเพลงโคราช และให้ความสำคัญในกิจกรรมการแสดงเพลงโคราชส่งเสริมให้ประชาชนนิยมเพลงโคราชให้มากยิ่งขึ้น สิ่งที่จะทำให้ชุมชนหันมานิยมการฟังเพลงโคราชดังนั้นทางผู้จัดกิจกรรม การแสดงเพลงโคราชหรือหมอเพลงต้องประชาสัมพันธ์ให้ชุมชนมีความเข้าใจในสิ่งที่จะตามมาภายหลัง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ที่จัดกิจกรรมการแสดงเพลงโคราชเสร็จแล้ว การทำให้การแสดงเพลงโคราชเป็นเอกลักษณ์ของชาติ และท้องถิ่น และมีส่วนช่วยให้ชาติดำรงอยู่ต่อไป (ระวีวรรณ บุญประกอบ, 2553: 200-207)

จากการศึกษาเรื่องสภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราช ผู้วิจัยพบว่าจากอดีตสู่ปัจจุบัน เพลงโคราชมีสภาพการดำรงอยู่ที่สัมพันธ์สภาพแวดล้อม มนุษย์และสังคม สรุปได้ 13 บทบาท ประกอบด้วยบทบาทในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ บทบาทในฐานะมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ บทบาทเชิงอัตลักษณ์การศิลปะการแสดงลักษณะเพลงปฏิพากย์ บทบาทด้านการศึกษาตามสถานศึกษา บทบาทด้านแหล่งการเรียนรู้ บทบาทส่งเสริมวิชาชีพศิลปิน บทบาทด้านการถ่ายทอดและสืบทอด บทบาทโอกาสที่ใช้ในการแสดง บทบาทสื่อประชาสัมพันธ์ บทบาทการสร้างความมั่นคงทางวัฒนธรรมเพลงโคราช บทบาททางวิชาการ บทบาทกระตุ้นสภาพทางเศรษฐกิจ และบทบาทในฐานะเป็นตัวแปรที่มีต่อกับมนุษย์และสังคม

2.2.3.3.2 ด้านการพัฒนารูปแบบการแสดง

ผู้วิจัยพบว่าสถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชที่ปรากฏขึ้นในบทบาทต่าง ๆ ล้วนมีความเชื่อมโยงกับบริบทมนุษย์และสังคมในยุคปัจจุบันอย่างสัมพันธ์กัน นับเป็นมูลเหตุเบื้องต้นที่นำไปสู่การพัฒนาต่อยอดรูปแบบการแสดงเพลงโคราชอย่างเป็นวิวัฒน์ จนกระทั่งตกผลึกเป็นรูปแบบการแสดงที่มีความสร้างสรรค์ หลากหลาย ทันสมัยและน่าสนใจมากขึ้น เบื้องต้นพบสาระสำคัญเรื่องวิวัฒนาการสู่เพลงโคราชแบบดั้งเดิมมีรายละเอียดดังนี้

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวถึงวิวัฒนาการสู่เพลงโคราชแบบดั้งเดิม ความว่า

เพลงโคราชปัจจุบันและอนาคต มีคำกล่าวว่า เพราะมีอดีตจึงมีปัจจุบัน และเพราะมีปัจจุบันจึงมีอนาคต เพลงโคราชปัจจุบัน จึงเป็นดอกผลของเพลงโคราชในอดีต ซึ่งมีการพัฒนามาอย่างต่อเนื่องจากเพลงก้อม ซึ่งร้องโต้ตอบกันสั้นๆ เช่น

ชาย : ยายยมนมยาน กล้าแกหว่านเอ่ยยัง

หญิง : หว่านไว้กะหนองสมอ จั๊กมันงอกหน่อเอ่ยรียัง

ลักษณะที่ร้องโต้ตอบ อาจเป็นการทักทาย ถามข่าว หรือเล่าเรื่องราวต่าง ๆ เพื่อแสดงปฏิภาณไหวพริบในการโต้ตอบ ซึ่งโดยมากมักมีเรื่องเกี่ยวกับอวัยวะเพศโดยไม่ถือว่าเป็นเรื่องหยาบโลน เช่น

ชาย : เฟือง เอยเฟืองนี ที่เขาว่าอีเฟือง.....ไฟ

หญิง : เออ กูนี่แหละที่เฟือง...ไฟ ถ้ามึงมียากะแล้ด เอามาจุดกะ...กูเป็นไร

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

บางครั้งเพลงก้อมใช้เป็นเพลงไถ่ถามกันระหว่างหนุ่มสาว โดยมีนัยของคำซ่อนอยู่ ถ้าฝ่ายหญิงไถ่ถามแล้วฝ่ายชายแก้ปัญหาไม่แตก ถือว่าชายคนนั้นไม่มีปัญญา เป็นการคัดกรองคู่ครองวิธีหนึ่ง แม้คำสนทนา โต้ตอบที่แฝงนัยเช่นกัน เช่น เมื่อหนุ่มมาเกี้ยวสาว สาวอาจถามว่า พี่มาทางนาหว้า หรือมาทางนามะขามป้อม ถ้าชายตอบว่ามาทางนาหว้า หมายถึงพ่อแม่ให้มา แต่ถ้าตอบว่ามาทางนามะขามป้อม หมายถึงพ่อแม่ไม่อนุญาต ถ้าเป็นเพลงก้อมอาจถามว่า

หญิง : พี่ลอดขอนไม้หรือพี่ไต่ขอนมา

ชาย : พี่ไม่ลอดพี่ไม่ข้ามเอ่ยพี่ตามขอนมา

ถ้าตอบว่าลอดขอนมาไม้มา แสดงว่าพ่อแม่ไม่อนุญาต แต่ถ้าไต่ขอนมาแสดงว่าพ่อแม่ไม่ขัดขวางจึงมาอย่างเปิดเผย เป็นภูมิปัญญาทางภาษาที่ทั้งหนุ่มและสาวต้องรู้เท่าเทียมกัน

การโต้ตอบกันด้วยปฏิภาณไหวพริบ ใช้ถ้อยคำแรง ๆ มีถ้อยคำพาดพิงถึงอวัยวะเพศ เพื่อให้ฝ่ายหนึ่งอับจนถ้อยคำมาต่อสู้ทำให้แพ้ไป ผู้ฟังก็สนุกสนาน ตัวอย่างเพลงก้อมบทหนึ่งที่พอฟังได้ ไม่หยาบโลน

ชาย : ไม่รักก็ไม่ว่า ไม่เอากับข้าแก่จะเอากับใคร

หญิง : ฉันไม่งืดไม่ง้อ ดอกหนุ่มบ้านพ่อกูถมไป

ชาย : จึงไม่เหลียวกูก็ไม่แล ดอกสาวบ้านแม่กูมากมาย

หญิง : เดินถ่ายกรอกออกไปเยี่ยว สักครู่เดียวกูก็ได้

ชาย : แค่เอาข้าวต้มผูกติดตูด ไม่ต้องพูดกูก็ได้

หญิง : เอาข้าวต้มผูกติดตูด อย่ามาพูดนินทา

ไอ้สำนี่มีแต่หมา ดอกมันจิเอาถึง

ความหมายของคำศัพท์ ได้แก่ แก่ : เธอ, คุณ งืด : อัศจรรย์, เหลือใจ สำนี่ : ขนาดนี้ ลักษณะนี้

จากเพลงก้อม ซึ่งเป็นเพลงคู่สองคือ สองวรรคมีเพียงสองจังหวะ คำสุดท้ายเป็นเสียงเดียวกันในลักษณะกลอนหัวเดียว ได้พัฒนาเป็นเพลงคู่สี่ คือ มีจังหวะมากขึ้นเป็นสองวรรคมีสี่จังหวะ เนื้อเพลงก็ยาวขึ้น เช่น

ข้าพเจ้า นายหรี่ บ้านอยู่บุรี โคราช

เป็นนักเลง เพลงหัด บ่าวพระยา กำแหงๆ

เจ้าคุณเทศา ท่านตั้ง ให้เป็นขุนนาง ตำแหน่ง...ได้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

> *เพลงกลอนนี้ เป็นเพลงในช่วง พ.ศ. 2449-2450 ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพเสด็จเมืองนครราชสีมา นายหรี่ บ้านสวนข่า มีโอกาสได้ว่าเพลงถวาย*
>
> *จากเพลงคู่สี่พัฒนามาเป็นเพลงคู่หก คู่แปด คือ จังหวะมากขึ้น เนื้อเพลงขยายขึ้น เป็นบาท (สองวรรค) ละ หกจังหวะ...* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 23-24)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ตามที่ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ได้อธิบายไว้ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า วิวัฒนาการลักษณะกลอนเพลงโคราชได้ปรับตัวมาจากสำนวนคำพูดที่เป็นคารมคมคายของหนุ่มสาว ที่นิยมพูดกล่าวโต้ตอบกันเป็นวรรคสั้น ๆ โดยสำนวนมีการเล่นสัมผัสทั้งเสียงและรูปการผันพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ การโต้ตอบลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะการทักทาย ถามข่าว เล่าเรื่อง เนื้อหาปรากฏการเกี้ยวพาราสี หรือสองแง่สองง่าม แสดงถึงไหวพริบ ลีลา ความรู้ สติปัญญา การตอบปัญหาระหว่างหนุ่มสาว ลักษณะดังกล่าวก่อนสมบูรณ์เป็นเพลงโคราช แต่เดิมเรียกว่า “เพลงก้อม” เป็นลักษณะคู่สอง คือ มีสองวรรค วรรคละ 2 จังหวะ คำสุดท้ายเป็นสัมผัสเดียวกันอย่างกลอนหัวเดียว เป็นเพลงสั้น ๆ คล้ายสำนวนพูดของชาวโคราช แต่เน้นที่สัมผัสและเนื้อหา จากนั้นมีพัฒนาการจากเพลงคู่สองเป็นเพลงคู่สี่ คู่หก คู่แปดตามลำดับ กล่าวคือ พัฒนาการโดยขยายจากเพลงคู่สอง มีวรรคมากขึ้นเป็นสี่จังหวะ จากเดิมสองจังหวะหรือมากกว่านั้น

ในขณะเดียวกัน เสถียร ยอดดี ได้กล่าวว่า วิวัฒนาการของลักษณะเพลงโคราชตั้งแต่ยุคเริ่มต้นถึงปัจจุบัน ปรากฏเป็นยุคสมัยของเพลงในลักษณะต่าง ๆ โดยเริ่มตั้งแต่สมัยยุคเพลงขัดอัน ยุคเพลงก้อม ยุคเพลงหลัก ยุคเพลงโคราชแบบดั้งเดิมในสมัยปัจจุบันและยุคเพลงจังหวะรำ เนื้อเพลงโคราชปรากฏหลายรสเช่นเดียวกับหมอลำกลอนอย่างเพลงปฏิพากย์ บางครั้งจะเป็นเพลงตลกขบขัน อุทาหรณ์สอนใจ เกี้ยวพาราสีหรือเกี่ยวกับเรื่องเพศ (เสถียร ยอดดี, 2540: 7)

วิวัฒนาการด้านการสร้างสรรค์เพลงโคราชจากแบบดั้งเดิมสู่แบบประยุกต์ ผู้วิจัยสรุปเบื้องต้นได้ว่าเพลงโคราชมีการพัฒนาในหลายด้าน เช่น ด้วยด้านฉันทลักษณ์กลอนเพลง ด้านทำนอง ด้านจังหวะและด้านองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ได้แก่ หมอเพลง ผู้ฟัง การร่ายรำ การแต่งกาย สถานที่ แสง สี เสียง เครื่องดนตรี โอกาสที่ใช้ในการแสดง ขั้นตอนการแสดง รวมถึงความเชื่อในการแสดง จนกระทั่งการพัฒนารูปแบบการแสดงแนวคิดใหม่ตามวิวัฒน์ ซึ่งเชื่อมโยงกับสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดนครราชสีมา

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ได้กล่าวถึงสถานภาพทางสังคมส่งผลต่อวิวัฒนาการ ปรากฏการประยุกต์เพลงเพื่อให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตและแนวคิดของคนในปัจจุบัน ความว่า

ภายหลังชาวนครราชสีมาเสื่อมความนิยมฟังเพลงโคราชลงมาก เพราะมีมหรสพใหม่ ๆ เข้ามาประกอบกับความนิยมในการพูดภาษาไทยกลาง จึงไม่สู้จะสนใจฟังและพูดภาษาไทยโคราช ทำให้ฟังเพลงโคราชไม่เข้าใจ คงเหลือแต่ผู้ฟังเพลงโคราชที่เป็นผู้เฒ่าผู้แก่เท่านั้น

บรรดาหมอเพลงโคราชรวมตัวกันจัดตั้งคณะเพลงโคราชหลายคณะตั้งสำนักงานในตัวเมืองหลายแห่ง การเล่นเพลงเปลี่ยนแปลงวิธีการเพื่อเอาใจผู้ฟังมากขึ้น...

การเล่นเพื่อแสดงไหวพริบปฏิภาณหายไป มีการเล่นเพลงโคราชประยุกต์โดยเล่นเพลงหมอลำ ลำตัดและร้องเพลงลูกทุ่งประกอบ ท่าทางที่ใช้เล่นเพลงก็มีการประดิษฐ์แต่งเติมให้มากขึ้นกว่าเดิม พัฒนาการเล่นเพลงโคราชประยุกต์โดยใช้ดนตรี ช่วงแรกนำดนตรีสากลเข้ามาประกอบการเล่น สำเพลินของชาวอีสาน ในปัจจุบันมีการร้องเพลงโคราชซิ่ง ตัดแปลงเนื้อร้องเพลงโคราชประกอบกับดนตรีสมัยใหม่ ทำให้เพลงโคราชซึ่งเป็นที่น่าสนใจของผู้ฟังมาก

หมอเพลงโคราชหลายท่านแสดงทัศนะว่า เพลงเหล่านี้ไม่ใช่เพลงโคราชที่แท้จริง ไม่สมควรนำไปแสดง เพราะทำลายเอกลักษณ์ของเพลงโคราช บางท่านกล่าวว่าเป็นการเปลี่ยนบรรยากาศการเล่นเพลง บางท่านวิจารณ์ว่าท่วงทำนองเพลงโคราชซึ่งลักษณะคล้ายเพลงฉ่อยของทางภาคกลางมากกว่า (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 291-293)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวถึงวิวัฒนาการสู่เพลงโคราชแบบประยุกต์ได้เกิดจากการพัฒนาเพลงคู่หกหรือคู่แปดในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ซึ่งปรากฏ คำ วรรค และจังหวะมากขึ้นกว่าเดิมอย่างชัดเจน ความว่า

... หรือแปดจังหวะอันเป็นเพลงจังหวะดังที่เห็นในปัจจุบัน หากเพิ่มจังหวะถี่กระชั้นขึ้น เช่น พี่อยากจะจุ่ม กระจุ๋มกระจิ๋ม อยากแอบอยากริมกระจอกระแจ ถ้าแม้นได้จุ่ม กระจ้อกระแจ้ ไม่จากกะเจ้าแม่ดาวกระจาย (กำปั่น บ้านแท่น, 2537 อ้างถึงใน สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 24) ก็จะเป็น เพลงคู่สิบหรือคู่สิบสอง อันได้พัฒนามาเป็นเพลงโคราชประยุกต์ (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 23-24)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จากข้างต้นเรื่องเพลงโคราชแบบประยุกต์มีความโดดเด่นเรื่องจำนวนคำ วรรค และจังหวะมากขึ้นกว่าแบบดั้งเดิม สอดคล้องตามที่ ถาวร สุบงกชและคณะ หนังสือโดยศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูนครราชสีมา จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสฉลอง 80 ปี วิทยาลัยครูนครราชสีมา เรื่อง เพลงโคราช: การศึกษาในเชิงวิเคราะห์และวิจารณ์ กล่าวว่า วิวัฒนาการเพลงโคราชแบบดั้งเดิมว่าด้วยเรื่องกลอน จังหวะ เนื้อหาปรากฏดังนี้

1. ด้านกลอนและจังหวะ พบว่าประกอบด้วยการยืดหยุ่นตามแบบเพลงพื้นบ้านทั่วไป การกำหนดจังหวะและสระอย่างรัดกุม การใช้คำกลอนผสมผสานทั้งแบบสั้นและยาว การใช้ลักษณะกลอนที่มีความหลากหลาย เช่น คู่สอง คู่สี่ คู่หก คู่แปด และคู่สิบสอง หมอเพลงรุ่นเก่านิยมเล่นคู่หก เพราะมีความเหมาะสมเรื่องเนื้อหาและจังหวะที่พอดี (หลวงพ่ออ๊อ วัดหัวตะพาน, 2521 อ้างถึงใน ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 22) ทั้งนี้ วิวัฒนาการดังกล่าวเริ่มจากการตกแต่งเพลงก้อม คู่สอง เพิ่มถ้อยคำ จังหวะให้ยาวขึ้น พอมาพัฒนาการเป็นเพลงเข้าจังหวะรำ เรียกว่าเพลงคู่หก แล้วพัฒนาเป็นคู่แปด คู่สิบ คู่สิบสองตามลำดับ ซึ่งเพลงคู่สิบสองมีลักษณะเพลงต่างกันแค่จำนวนคู่ และจำนวนคำที่มากขึ้น ส่วนจำนวนวรรค และจังหวะยังคงเดิม (ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 22)

2. ด้านเนื้อหา พบว่าเน้นเรื่องคุณธรรม ศีลธรรม ผสานผสานความสนุกสนาน สองแง่สองง่าม โดยลักษณะของกลอนเปรียบเปรย ภาษาเชิงสัญลักษณ์ การใช้คำตรง ทำให้ผู้ฟังเกิดอรรถรส ชอบใจ โฮ่-ฮิ้ว แทนการปรบมือ ซึ่งเนื้อหาขอเพลงได้แก่ สุภาษิต คำสั่งสอน เจตคติต่อสังคม ความเชื่อและค่านิยม ความเป็นอยู่ อาชีพ และสังคม วรรณคดีไทย นิทานพื้นบ้านและนิทานชาดก ประวัติศาสตร์และวีรสตรีไทย การใช้ไหวพริบปฏิภาณในการพูดจาโต้ตอบความรัก ธรรมในพุทธศาสนา (ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 29-30)

ปัจจุบันลักษณะการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมอยู่คงดำรงอัตลักษณ์แบบดั้งเดิมไว้บ้างตามที่ ทรงฤทธิ์ ระดมจินดา กล่าวว่า การแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมยังคงเอกลักษณ์เดิมไว้ทั้งด้านหมอเพลง บทร้อง ทำนอง จังหวะ ทำรำ เครื่องแต่งกาย เวที แสง เสียง และการไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบการแสดง ในขณะที่ความเจริญทางเทคโนโลยี การสื่อสาร ความบันเทิงและคมนาคมมีการเจริญเติบโตอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้วิถีชีวิตและค่านิยมของผู้คนเปลี่ยนแปลงไป ค่านิยมฟังเพลงโคราชแบบดั้งเดิมในปัจจุบันลดน้อยลง เป็นปัจจัยให้เกิดสถานภาพปัจจุบันของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมที่เกิดการพัฒนาสู่เพลงราชแบบประยุกต์ตามลำดับ (ทรงฤทธิ์ ระดมจินดา, 2555: 198-199)

ในขณะเดียวกัน ปัทมา บุญอินทร์ กล่าวว่า การปรับตัวด้านขนบและเนื้อหาการแสดงพบว่าเพลงโคราชดั้งเดิมยังคงมีการแสดงตามงานบุญทั่วไป ปรับตัวโดยการผสมผสานกับรูปแบบเพลงลูกทุ่ง ทำให้เกิดเป็นเพลงโคราชประยุกต์ ส่วนการแสดงเพลงโคราชแก้บนพบว่ามีการ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ปรับขั้นตอนการแสดงให้กระชับเพื่อสอดคล้องกับเวลาและอัตราค่าจ้าง ประกอบกับเป็นการแสดงที่ไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อความบันเทิง แต่ถือว่าเป็นการแสดงเพื่อถวายแด่ท้าวสุรนารีเป็นสำคัญ จึงทำให้ไม่ต้องอาศัยทักษะการด้นสด อาศัยความสามารถในการท่องกลอนเพลงก็เพียงพอ ด้วยเหตุนี้หมอเพลงโคราชจึงมีบทบาทเป็นศิลปินอาชีพและผู้แสดงไม่ได้เปรียบเสมือนนักปราชญ์ท้องถิ่นเช่นในอดีต (ปัทมา บุญอินทร์, 2537: 121-126)

รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และพัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์ กล่าวว่า เพลงโคราชมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงเป็นเพลงโคราชประยุกต์หรือเพลงโคราชซิ่ง ซึ่งมีรูปแบบการแสดงคล้ายกับการแสดงของวงดนตรีเพลงลูกทุ่ง หมอลำ แต่เป็นการผสมผสานการเล่นเพลงโคราชแบบดั้งเดิมเข้าด้วยกัน ลักษณะการแสดงคือ การจัดเวทีคล้ายเวทีแสดงคณะเพลงลูกทุ่ง มีการจัดและตกแต่งเวทีให้สวยงาม มีการจัดระบบแสง สี เสียง ให้เป็นที่สนใจของชม (ขนาดของเวทีและอุปกรณ์ประกอบอื่น ๆ ขึ้นอยู่กับข้อตกลงกับผู้ว่าจ้าง) ใช้เครื่องดนตรีสากลมาประกอบการแสดง จัดให้มีหางเครื่องหรือนักเต้นประกอบการแสดงด้านหน้าเวที มีการนำเพลงลูกทุ่งหรือกลอนหมอลำมาใช้ในการแสดง หรือประยุกต์ใช้ภาษาโคราชในการร้อง ในขณะเดียวกันเพลงโคราชแบบดั้งเดิมก็ยังคงได้รับความสนใจ โดยเฉพาะเพลงโคราชแก้บนท้าวสุรนารี เพราะเป็นความเชื่อที่ถือปฏิบัติสืบต่อกันมา การแสดงในงานต่าง ๆ ผู้ว่าจ้างส่วนใหญ่สนใจจ้างคณะเพลงโคราชซิ่งและมีบางงานให้แสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมก่อนการแสดงเพลงโคราชซิ่งในเวทีเดียวกัน ปัจจัยสำคัญที่ส่งผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของเพลงโคราช คือ สภาพเศรษฐกิจและอิทธิพลของสื่อต่าง ๆ ที่ส่งผลต่อรสนิยมของกลุ่มผู้ฟังรุ่นใหม่ประกอบกับกระแสการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยโลกาภิวัตน์ (รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และพัฒน์ศิณ สำเริง-รัมย์, 2558: 403-413)

เบญจพร เจ๊กจันทึก กล่าวว่า การพัฒนารูปแบบการแสดงว่าด้วยบทร้องมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมของชุมชน โดยวิธีการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น มีการสร้างสรรค์ ปรับตัวให้เข้ากับบริบททางสังคมและกาลเวลาที่เปลี่ยนไป มีการปรับเปลี่ยนเนื้อหากลอนเพลงให้ร่วมสมัยเข้ากับสถานการณ์ปัจจุบันมากขึ้น (เบญจพร เจ๊กจันทึก, 2557: 114)

พชร สุวรรณภาชน์ งานวิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล เรื่อง เพลงโคราช : การศึกษาทางมานุษยวิทยาการดนตรี กล่าวว่า เพลงโคราชมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงรูปแบบ เนื้อหา การแสดง สาเหตุปัจจัยมาจากความคิดสร้างสรรค์ของหมอเพลงประกอบกับรสนิยมผู้ฟัง อีกปัจจัยหนึ่งมาจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมเพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของชุมชนจึงเกิดเป็นเพลงโคราชแก้บนและเพลงโคราชซิ่ง ทั้งนี้ เนื้อร้องยังคงลักษณะเฉพาะของกลอนเพลงโคราช รวมกับทำนองโอ่ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของเพลงแบบดั้งเดิมไว้ นอกจากนี้ค่านิยมเพลงโคราชต้องขึ้นอยู่กับความสามารถของหมอเพลงและลีลาของหมอเพลงแต่ละท่านด้วยเช่นกัน (พชร สุวรรณภาชน์, 2543: 162-164)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

วีระ เลิศจันทึก งานวิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เรื่อง เพลงโคราชในกระแสโลกาภิวัตน์ กล่าวว่า ศิลปะการแสดงเพลงโคราชดั้งเดิมมีความสัมพันธ์กับลักษณะโลกาภิวัตน์ในปัจจุบันว่าด้วยเรื่ององค์ประกอบการแสดงแบบประยุกต์ประกอบด้วย ประการแรก บทร้อง พบว่ามีการปรับตัวให้เข้ากับดนตรีสากล โดยการเพิ่มคำเพิ่มวรรคเพื่อให้สอดคล้องกับจังหวะดนตรี มีการปรับใช้ภาษาโคราชผสมผสานกับภาษากลางเพิ่มมากขึ้น นิยมร้องเพลงที่แต่งใหม่ โดยบทกลอนยังคงสะท้อนเรื่องราวลักษณะเดียวกับเพลงโคราชดั้งเดิม ประการที่ 2 ทำนอง พบว่ายังคงมีการโอ่ก่อนการร้องและลงจบอย่างในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม และประการสุดท้าย หมอเพลง พบว่า การแต่งกายยึดจากแบบดั้งเดิมและสมัยนิยมมากขึ้น (วีระ เลิศจันทึก, 2541: 151-154)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวว่า ปัจจุบันมีการประยุกต์เพลงโคราช ซึ่งนำไปสู่การแสดงแบบประยุกต์ที่ทันสมัยมากขึ้น โดยระบุการกำเนิดลักษณะเพลงประยุกต์ลักษณะต่าง ๆ อย่างน่าสนใจ ความว่า

> *การนำเพลงโคราชไปสู่การผสมผสานเพลงลูกทุ่งในปี พ.ศ. 2529 พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ ได้แต่งเพลง “ทางใครทางมัน” แล้วใส่ทำนอง “ซัย ยะ ชะ ชิ ชา” ลงในสร้อยเพลงทุกท่อน โดยต่อมาในปี พ.ศ. 2530 รองศาสตราจารย์ ดร. ทองคูณ หงส์พันธุ์ อธิการบดีวิทยาลัยครูนครราชสีมา ได้แต่งเนื้อร้องใส่ทำนองเพลงโคราชประยุกต์ประกอบการทำชุดขนมจีน บ้านประโดก และชุดไทยตีหม้อ เป็นการแสดงชุดวัฒนธรรมพื้นบ้านโคราชทั้งเนื้อหาและท่วงทำนองเพลง*
>
> *กำปั่น บ้านแท่น เป็นหมอเพลงคนแรกที่นำเพลงคู่สิบสอง ซึ่งมีจังหวะเร็วมาใส่ทำนองเพลงกับดนตรีอิเล็คโทน ตั้งแต่ “ชุดคนกระโทก” และมีชุดอื่น ๆ ตามลำดับ พร้อมกับการได้รับความนิยมอย่างมากมาย*
>
> *ตั๊กแตน ชลดา ร้องเพลงลูกทุ่ง ชื่อเพลง “จิรักหรือจิหลอก” “โคราชระเริง” โดยใส่ทำนองเพลงโคราชแบบประยุกต์ เพลงนี้ก็ติดหูคนฟังเช่นกัน*
>
> *เฉลิมพล มาลาคำ ร้องเพลงลูกทุ่ง “เพลงโคราชกันเอง” ด้วยท่วงทำนองแบบเพลงโคราช คำมอด พรขุนเดช ได้นำทำนองเพลงโคราชไปร้องเป็นเพลงลูกทุ่งเช่นกัน* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 26-28)

จากข้างต้นเรื่องรูปแบบการแสดงมีพัฒนาการตามที่สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ได้กล่าวไว้ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

1. การผสมผสานเพลงลูกทุ่งโดยการเพิ่มทำนองสร้อยของทุกท่อน “ชัย ยะ ชะ ชิ ชัย” ปรากฏในปี พ.ศ. 2529

2. การแต่งเนื้อร้องผสมผสานทำนองเพลงโคราชประยุกต์ประกอบการทำชุดขนมจีน บ้านประโดก และชุดไทยตีหม้อ ปรากฏในปี พ.ศ. 2530

3. การนำเพลงคู่สิบสอง จังหวะที่เร็วขึ้น ดนตรีอิเล็คโทนผสมผสานทำนองเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เช่น เพลงชุดคนกระโทก โดยกำปั่น ข่อยนอก (คณะกำปั่นบ้านแท่น) หมอเพลงคนแรกที่ทำการประยุกต์เพลงโคราช

4. การนำเพลงลูกทุ่งผสมผสานทำนองเพลงโคราชแบบประยุกต์ เช่นเพลงจิรักหรือจิหลอก เพลงโคราชระเริง ขับร้องโดย ตั๊กแตน ชลดา

5. การนำเพลงลูกทุ่งผสมผสานทำนองเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เช่น เพลงโคราชกันเอง ขับร้องโดย เฉลิมพล มาลาคำ และ คำมอด พรขุนเดช (ไม่ได้ระบุชื่อเพลง)

นอกจากนี้ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ยังได้สรุปลักษณะของรูปแบบเพลงโคราชจากอดีตสู่ปัจจุบันโดยจำแนกเป็น 3 ลักษณะ ประกอบด้วยการแสดงแบบเพลงโคราชดั้งเดิม เพลงโคราชดั้งเดิมผสมลูกทุ่ง เพลงโคราชประยุกต์และเพลงลูกทุ่ง ความว่า

> *จากการเปลี่ยนแปลงของสังคม เศรษฐกิจ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา สภาพเศรษฐกิจฟองสบู่แตก ได้กระเทือนถึงหมอเพลงอาชีพที่เคยเล่นเพลง เคยมีรายได้จากการว่าจ้างของลูกหลานที่ไป ทำงานในเมืองใหญ่ มีรายได้หลักแล้วหาเพลงไปให้ ปู่ ย่า ตา ยาย ฟังในวาระโอกาสสำคัญ เมื่อลูกหลานตกงานเพราะเศรษฐกิจถดถอย ทำให้การว่าจ้างหมอเพลงไปเล่นเพลงในโอกาสพิเศษที่ถดถอยไปด้วย หมอเพลงอาชีพหลายคนหันไปทำไร่ทำนาเพื่อเลี้ยงชีพและในช่วงวิกฤตนี้ หมอเพลงโคราชหลายคน ได้ใช้วิกฤตให้เป็นโอกาสพลิกผันการแสดงของคณะให้ติดหู ติดตาต้องใจ ซึ่งบางคณะบางคนก็ประสบความสำเร็จ บางคณะก็ล้มเหลว ซึ่งการแสดงที่ปรากฏให้เห็นในปัจจุบัน มีดังนี้*
>
> *1. การแสดงแบบเพลงโคราชดั้งเดิม คือเล่นเพลงปฏิพากย์โต้ตอบกัน 4 คน เป็นเพลงโคราชล้วน ๆ อาจเล่นเป็นคณะเดียวกัน 4 คน หรือเล่นต่างคณะตามที่เจ้าภาพต้องการ หมอเพลงที่ยังเล่นเพลงโคราชดั้งเดิม ส่วนหนึ่งคือต้องการอนุรักษ์เพลงโคราชและบางส่วนที่ไม่สามารถพลิกผันตัวเองไปร้องเพลงลูกทุ่งได้ กลุ่มที่เล่นเพลงโคราชดั้งเดิมนี้ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมของการเล่นเพลงไว้ได้*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

แต่ช่วงเวลาอาจสั้นลง ไม่เล่นถึงสว่างดังแต่ก่อน เช่นอาจตกลงกับเจ้าภาพขอเล่นตอนตีสามหรือตีสี่

2. การแสดงแบบเพลงโคราชดั้งเดิมผสมผสานกับเพลงลูกทุ่ง มีดนตรีอิเล็กโทนประกอบ พร้อมหางเครื่อง กลุ่มที่เล่นเพลงโคราชแบบนี้ให้เหตุผลที่น่าฟังว่า การเล่นแบบนี้จะดึงผู้ฟังทั้งกลุ่มผู้สูงอายุ และเด็กหนุ่มสาวให้สนใจฟังเพลงร่วมกัน โดยหัวค่ำจะเล่นเพลงโคราชดั้งเดิมเอาใจคนสูงอายุ เล่นไปสักพักหนึ่งก็เปลี่ยนเป็นเพลงลูกทุ่ง มีดนตรีอิเล็กโทนและหางเครื่องเพื่อเอาใจคนหนุ่มคนสาวได้เต้นได้ร้อง การแสดงจะสลับกันไปเช่นนี้ หมอเพลงกลุ่มนี้ให้เหตุผลว่าวิธีนี้ทำให้คนหนุ่มคนสาวฟังเพลงโคราชเป็นโดยไม่รู้ตัว เพราะเพลงที่นำเสนอประกอบดนตรีเป็นเพลงที่มีจังหวะลีลาแบบเพลงโคราช เพียงแต่ใส่ดนตรีประกอบและมีหางเครื่อง ทำให้มีสีสันจังหวะเร้าใจ เรียกว่า เพลงโคราชประยุกต์ เมื่อหยุดแสดงเพลงโคราชประยุกต์ มาแสดงเพลงโคราชดั้งเดิม คนหนุ่มคนสาวเหล่านั้นก็ยังคงอยู่เพื่อรอฟังเพลงโคราชประยุกต์ ช่วงจังหวะนี้แหละที่คนหนุ่มเหล่านั้นได้ซึมซับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมโดยไม่รู้ตัว

3. การแสดงแบบเพลงโคราชประยุกต์และเพลงลูกทุ่ง การแสดงแบบนี้มีองค์ประกอบเหมือนการแสดงเพลงลูกทุ่งทุกประการ มีหางเครื่อง ซึ่งแต่งกายมีสีสันประกอบทุกเพลง ทำให้ตื่นตาเร้าใจผู้ชม ส่วนมากการแสดงแบบนี้มักจะเกิดจากหมอเพลงโคราชประยุกต์ในดวงใจ ซึ่งผลิตเพลงโคราชประยุกต์ออกมาเป็นชุดต่าง ๆ ไม่ขาดสาย ผู้ฟังที่ติดตามมาโดยตลอดย่อมอยากเห็นตัวจริงเสียงจริง จึงมีการว่าจ้างไปแสดง ซึ่งการแสดงแบบนี้มีต้นทุนค่อนข้างสูง (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 28)

ขณะเดียวกัน ระวีวรรณ บุญประกอบ ได้นำเสนองานวิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เรื่อง เพลงโคราช : การอนุรักษ์ และสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา ได้อธิบายอย่างน่าสนใจว่า ภายหลังจากสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงไป เพลงโคราชได้เกิดการพัฒนาและการดำรงสภาพเดิมไว้ดังนี้

1. ด้านพัฒนาที่มีการปรับเปลี่ยน

1.1 เนื้อหา พบว่ามีการปรับเปลี่ยนหรือใช้แสดงตาม 2 วาระ คือ โอกาสที่ใช้ในการแสดงและเจ้าภาพกำหนดให้ร้องเนื้อใด เช่น เมื่อผู้บนบานประสบ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ความสำเร็จก็จะมาว่าจ้างให้เล่นเพลงโคราช ซึ่งหมอเพลงจะว่าเพลงที่มีเนื้อเพลงกล่าวถึงเรื่องที่ได้ขอบนบานไว้ และเมื่อประสบผลสำเร็จจึงมาแก้บนตามที่ได้สัญญา

1.2 ขั้นตอนการแสดง พบว่ามีความกระชับขึ้น เฉพาะกรณีการว่าจ้างให้แสดงบริเวณวัดศาลาลอยหรืออนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีเพื่อการร้องเพลงแก้บน เนื่องด้วยเวลาและอัตราค่าจ้าง อีกทั้ง การร้องแก้บนไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อความบันเทิง ดังนั้นคนดูจึงไม่ได้นับเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ

1.3 ทักษะการด้นเพลง พบว่าไม่มีความจำเป็นนักสำหรับหมอเพลง ส่งผลให้หมอเพลงปัจจุบันจึงมีบทบาทเป็น “หมอเพลงอาชีพ” มากกว่า “นักปราชญ์เพลงโคราช” ผู้แสดงไหวพริบอย่างปัญญาชนท้องถิ่นเช่นแต่ก่อน

1.4 อิสระในการว่าเพลง พบว่าการว่าเพลงตามแบบขนบขั้นตอนของหมอเพลง ไม่สามารถปฏิบัติได้เฉพาะกรณีว่าจ้างให้แสดงนอกสถานที่

1.5 ลักษณะเพลงโคราชดั้งเดิมและโคราชซิ่งถูกนำมาใช้ควบคู่กัน เพื่อความหลากหลายและสร้างความสนใจให้แก่ผู้ชม

1.6 การแต่งกาย พบว่านิยมทั้งการแต่งกายแบบดั้งเดิมและตามแบบสมัยนิยมผสมผสานกัน เน้นการใช้รูปแบบเสื้อผ้า สีสันและเครื่องประดับที่ดึงดูดความสนใจ โดยบริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีจะยังคงแต่งกายเช่นหมอเพลงรุ่นเก่า แต่หมอเพลงฝ่ายหญิงมักจะแต่งกายเพียงนุ่งโจงกระเบนและเสื้อแขนกระบอก ไม่มีผ้าสไบเฉียงพาดไหล่ ส่วนดอกไม้ทัดหูหรือการใช้พลูเหมือนกับหมอเพลงหญิงรุ่นเก่า ทั้งนี้ ไม่ค่อยปรากฏให้เห็นการแต่งกายของฝ่ายชาย

1.7 ลักษณะบทกลอน พบว่าพัฒนาเป็น 5 ประเภทคือ เพลงคู่สอง เพลงคู่สี่ เพลงคู่หก เพลงคู่แปด และเพลงคู่สิบสอง เป็นการกำหนดประเภทแบ่งตามวิวัฒนาการ คือ เพลงคู่สองกับคู่สี่เป็นเพลงก้อม ส่วนเพลงคู่หกกับคู่แปดเป็นเพลงที่ใช้ร้องกันในปัจจุบัน ซึ่งทั้งสองประเภทนี้ มีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย ในด้านจำนวนคำในวรรค ส่วนเพลงคู่สิบสองดัดแปลงมาจากเพลงคู่แปด โดยเพิ่มจำนวนคำในวรรคมากขึ้นและร้องเร็วมาก จังหวะถี่ยังไม่แพร่หลายนักในปัจจุบัน เพราะหมอเพลงส่วนใหญ่จะต้องอาศัยความชำนาญในการคิดคำ

2. แนวทางที่ยังดำรงตามขนบเดิม

2.1 ไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบการแสดง

2.2 หมอเพลง 4 คน หากแต่มีการใช้เครื่องขยายเสียงคือ ไมโครโฟน 1 ตัว

2.3 การร้องเริ่มต้นโดย “การโอ่” ตามด้วยกลอน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2.4 การป้องหูโดยใช้ฝ่ามือแนบหูยังคงยึดถือตามขนบ เพื่อเป็นการเทียบเสียงให้รู้ว่าต้องใช้เสียงสูงหรือต่ำระดับใด อีกทั้ง ยังช่วยให้หมอเพลงรู้ระดับเสียงของตน ทำให้การร้องเกิดความสมบูรณ์ขึ้น

2.5 ท่ารำ พบว่าประกอบด้วย ท่ารำปลาไหลพันพวง ท่ารำประจัญบาน ท่ารำช้างเทียมแม่ ท่ารำ ท่าย่อง ท่ารำ ท่าจ๊ก

2.6 พิธีกรรมไหว้ครูก่อนขึ้นเวที โดยหมอเพลงเป็นผู้ดำเนินการตามขั้นตอนพิธี โดยใช้ เครื่องไหว้ครูประกอบด้วยผ้าขาว 1 ผืน กรวยพระ 6 กรวย ดอกไม้ ธูป เทียน และเงินค่ายกครู 6 บาท หมอเพลงจะไหว้ครูทุกวัน โดยหัวหน้าที่ไปจะเป็นผู้นำไหว้ หลังจากแต่งตัวเสร็จก่อนขึ้นเวที การไหว้ครู หมอเพลงจะไหว้บุพการี ระลึกถึงบุญคุณท่านด้วย (ระวีวรรณ บุญประกอบ, 2553: 200-207)

นอกจากนี้พบงานวิจัยที่ทำการศึกษาวิวัฒนาการเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ โดยได้อธิบายตามยุคสมัยหรือช่วงปี พ.ศ. ต่าง ๆ ประกอบด้วย ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้กล่าวว่า เพลงโคราชจากอดีตสู่ปัจจุบันปรากฏการเล่นเพลงโคราช 3 ลักษณะ คือ เพลงโคราชแบบดั้งเดิม เพลงโคราชแก้บนและเพลงโคราชชิ่ง โดยหมอเพลงจะได้รับการว่าจ้างจากการติดต่อโดยตรงที่บ้านหมอเพลง คณะหมอเพลง และสมาคมเพลงโคราช ปัจจุบันหมอเพลงมีการรวมกลุ่มกันเพื่อสร้างความแข็งแรงให้กับชุมชนของตนอย่างชัดเจน (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 61-66) โดยได้กล่าวถึงวิวัฒนาการเพลงโคราชตามยุคต่าง ๆ ซึ่งสอดคล้องตามที่นักวิชาการท่านอื่น ๆ ได้อธิบายไว้ดังนี้

1. ยุคสมัยอดีต (ช่วงรัชกาลที่ 6) ความคิดสร้างสรรค์ค่านิยมผู้ฟังและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมยังคงเป็นปัจจัยหลักของหมอเพลงที่มีต่อการประพันธ์กลอนเพลงโคราช ความคิดสร้างสรรค์ของหมอเพลงมีความสัมพันธ์กับเนื่องจากหมอเพลงต้องคิดกลอนเพลงเพื่อผู้ฟัง ซึ่งการสื่อความเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เรียกความสนใจจากผู้ฟังมากขึ้น

“เพลงก้อม” ถือเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมในช่วงสมัยนี้ ขณะเดียวกันหมอเพลงเกิดการแข่งขันแต่งกลอนเพลงให้ยาวมากขึ้นกว่าเดิม มีความซับซ้อนด้านฉันทลักษณ์มากขึ้น จากเดิมเป็นลักษณะของ “เพลงคู่สอง” วิวัฒนาการเป็นกลอน “เพลงคู่สี่” และ “เพลงคู่หก” ตามลำดับ (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 58)

“เพลงคู่หก” มีความแตกต่างจากเพลงคู่สองโดยการแบ่งเป็นสองท่อน จากเดิมเป็นกลอนเพลงลักษณะกลอนหัวเดียวหรือท่อนเดียวจบหรือไม่มีการแบ่งท่อน ซึ่งสองท่อนที่เป็นวิวัฒนาการใหม่ของเพลงคู่สี่ประกอบด้วย ท่อนต้นกระทู้และท่อนปลายเพลง (ท่อนแรกและท่อนหลัง) การว่าเพลงเกิด “การร้องโอ่” ขึ้นก่อนการเข้าท่อนต้นกระทู้ เพื่อเป็นการเทียบเสียงของหมอเพลงแต่ละคน (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 59)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ขณะเดียวกันการเกิดวิวัฒนาการเป็นเพลงคู่สี่แสดงให้เห็นว่าหมอเพลงจะต้องเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญเรื่องการประพันธ์กลอนเพลงมากขึ้น จากเดิมที่เป็นกลอนที่เกิดจากสำนวนคำพูดในการโต้ตอบกันเป็นกลอนสั้น ๆ (เพลงคู่สอง) ดังนั้น หมอเพลงที่เริ่มประพันธ์เพลงคู่สี่จะต้องได้รับการเรียนรู้และฝึกฝนมาเป็นพิเศษ

การเล่นเพลงคู่หก เริ่มมีการแบ่งแยกผู้ฟังออกจากผู้เล่น กลายเป็นเพลงปฏิพากย์ยาว เริ่มมีระเบียบขั้นตอนการว่าเพลงเป็นลำดับเพลงที่ชัดเจนขึ้น สถานที่เริ่มมีการจัดทำเป็นโรงเพลงอย่างง่าย นำครกตำข้าววางคว่ำและนำถังใส่น้ำวางไว้บนครกเพื่อให้หมอเพลงได้ดื่มเมื่อกระหายน้ำ ผู้ฟังเริ่มทำหน้าที่เป็นผู้ฟังโดยแท้ ซึ่งจะมานั่งฟังเพลงโคราชกัน

การว่าเพลงคู่หกจะเริ่มจากว่ากันคนละคำ ประกอบด้วยส่วนต้นเพลง ส่วนเดินกลอน (กระทู้) และส่วนปลายเพลง สำหรับส่วนต้นเพลงและเดินกลอน โดยว่าเพลงเป็นเรื่องราวตามลำดับจากเพลงต้นเกริ่น ต่อด้วยเพลงเดินกลอนประมาณ 10-20 เพลง แล้วจึงเป็นส่วนปลายลง เป็นการว่ากระทบการเทียบ ลองปฏิภาณ เอาแพ้ชนะ คล้ายลักษณะการเล่นเพลงฉ่อยของภาคกลาง (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 59-60)

เนื่องจากเพลงคู่หกเป็นเพลงปฏิพากย์ยาว นอกจากหมอเพลงจะต้องมีความรู้ความสามารถด้านกลอนเพลงโคราชแล้วยังใช้เวลานานในการเวลาเพลงแต่ละครั้ง จึงเป็นเหตุให้ไม่ทันใจผู้ฟัง เนื่องจากต้องรอส่วนของดำเนินกลอน 10-20 เพลงก่อนจะเข้าปลายลงช่วงสุดท้ายที่เป็นการร้องแก้คำโต้ตอบกัน ทำให้การแสดงแบบเต็มรูปแบบเป็นที่นิยมได้เพียงชั่วขณะหนึ่งแล้วจึงกลับไปใช้รูปแบบขั้นตอนการแสดงเดิมแบบเก่า ซึ่งถูกใจผู้ฟังมากกว่า วิธีการเล่นดังกล่าวนั้นยังคงเล่นจนถึงปัจจุบัน (ปรีชา อุยตระกูล, 2536: 6 อ้างถึงใจ ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 60)

2. ยุคช่วงปี พ.ศ. 2475 (สมัยรัชกาลที่ 7) สภาพสังคมและวัฒนธรรมเริ่มเปลี่ยนแปลงส่งผลต่อวิวัฒนาการเพลงโคราชในด้านรูปแบบ ขั้นตอนและเนื้อหากลอนเพลง อีกทั้งเป็นปัจจัยโดยตรงต่อค่านิยมผู้ฟังเพลงโคราช ในสมัยนั้นหมอเพลงยังไม่ได้รวมตัวกันคณะเพลง แต่ถ้ามีผู้สนใจจะว่าจ้างสามารถติดต่อหมอเพลงได้ที่บ้านให้ได้ครบสี่คน ซึ่งอาจจะอยู่คนละตำบลหรืออำเภอ ทุกครั้งที่เล่นเพลงก็มุ่งเอาแพ้เอาชนะกันเพื่อชื่อเสียงของหมอเพลง ลักษณะรูปแบบการเล่นเพลงโคราชยังคงดำรงรูปแบบเดิม การเปลี่ยนแปลงพบด้านความคิดสร้างสรรค์ของหมอเพลงเพื่อให้ได้รับความนิยมจากผู้ฟัง ทั้งนี้ ภายหลัง พ.ศ. 2477 นับเป็นจุดเริ่มต้นของเพลงโคราชยุคปัจจุบัน เนื่องด้วยความเจริญด้านสังคม เศรษฐกิจ การคมนาคม เริ่มแพร่เข้าสู่จังหวัดนครราชสีมาหลังจากการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี บริเวณประตูชุมพล และทางการได้จัดการเฉลิมฉลองชัยชนะของท้าวสุรนารีเป็นประจำทุกปี ขณะเดียวกันหมอเพลงได้มีโอกาสพบปะพูดคุยกัน เกิดการก่อตั้ง “คณะเพลงโคราช” แม้ว่าการตั้งคณะเพลงจะส่งผลดีต่อหมอเพลงและผู้ว่าจ้าง หากต่อผลเสียงตกอยู่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ที่ลักษณะการร้องเพลงที่ได้อรรถรสเช่นแต่ก่อนนะถูกลดทอนลง กล่าวคือ ด้วยความเห็นอกเห็นใจกันระหว่างหมอเพลงด้วยกันในคณะ การแสดงจึงไม่เล่นกันแบบเอาแพ้เอาชนะ โอกาสในการคิดสร้างสรรค์และแสดงไหวพริบปฏิภาณด้านการแสดงของหมอเพลงมีน้อยลง เนื่องจากเป็นการว่าเพลงตามที่ผู้ว่าจ้างกำหนด ภายหลังเกิดวิวัฒนาการเป็น “เพลงโคราชแก้บน” อย่างในปัจจุบัน

3. ยุคช่วงปี พ.ศ. 2530 จนถึงปัจจุบัน เทคโนโลยีเริ่มเข้ามามีบทบาทสำคัญในการพัฒนาประเทศบ้านเมือง วิถีชีวิตของชาวจังหวัดนครราชสีมาเกิดการเปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน เกิดเป็นสังคมเกษตรกรรมกึ่งอุตสาหกรรม วัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเข้ามามีบทบาทในสังคมไทยมากขึ้น ส่งผลต่อค่านิยมผู้ฟังเพลงโคราชอย่างเห็นได้ชัด คนนิยมเพลงลูกทุ่ง เพลงตามสมัยนิยมมากขึ้น ส่งผลต่อเพลงโคราชด้านต่าง ๆ เช่น ด้านเนื้อหา การว่าเพลง ขั้นตอนการร้อง เป็นต้น เพลงโคราชเกิดการปรับตัวเพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป เพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ฟัง ด้วยรสนิยมของผู้ฟังที่ทันสมัยขึ้น จึงมีการให้หมอเพลงว่าเพลงแบบผสมผสานกับเพลงลูกทุ่ง หรือเพลงสมัยนิยม เกิดวิวัฒนาการเป็น “เพลงโคราชประยุกต์” หรือที่รู้จักกันว่า “เพลงโคราชซิ่ง” ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมของเพลงโคราชกับดนตรีตะวันตก (ศุภชัย ทอน-สูงเนิน, 2546: 61)

รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และ พัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์ กล่าวว่า พัฒนาการของเพลงโคราชพบว่ามีการประยุกต์และปรับตัวจากอดีตจนถึงปัจจุบันเกิด 3 ประเภท ได้แก่ เพลงโคราชแบบดั้งเดิม เพลงโคราชแก้บน และเพลงโคราชประยุกต์หรือเพลงโคราชซิ่ง โดยแบ่งเป็นระยะต่าง ๆ ตามช่วงปี พ.ศ. ความว่า

> *สภาพการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงเพลงโคราชจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ในที่นี้แบ่งออกเป็น 2 ช่วงกล่าวคือ ช่วงที่ 1 หมายถึง ช่วงปี พ.ศ. 2456 -พ.ศ. 2520และช่วงที่ 2 หมายถึง ช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2521 จนถึงปัจจุบัน ตลอดระยะเวลาของการดำรงอยู่ของเพลงโคราช นับตั้งแต่สมัยท้าวสุรนารีจวบจนถึงปัจจุบัน เพลงโคราชผ่านการท้าทายจากบริบททางสังคมมาอย่างต่อเนื่อง จากปัจจัยต่าง ๆ ทำให้เพลงโคราชมีพลวัตทั้งส่วนที่สูญหายไป ส่วนที่ยังดำรงอยู่และส่วนที่มีความเปลี่ยนแปลงไป*
>
> *ระยะที่ 1 ช่วงปี พ.ศ. 2456 เนื้อหาของเพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงก้อมหรือเพลงสั้น ๆ การเล่นเพลงมีความเรียบง่ายปรากฏอยู่ในวิถีชีวิตของชาวบ้านที่ชาวบ้านเป็นทั้งผู้เล่นและผู้ฟังเพลง มักกล่าวถึงวิถีชีวิตความเชื่อ หลักธรรม คำสอนในพระพุทธศาสนา คติสอนใจ กำปั่น บ้านแท่น (นายกำปั่น ข่อยนอก) ศิลปินพื้นบ้านอีสานและหมอเพลงโคราชที่มีชื่อเสียงในยุคปัจจุบันกล่าวว่า ความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนของคนโคราชในการเกี้ยวพาราสีที่ต้องพูดจาเป็นคำคล้องจองกัน*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

“เป็นที่มาของเพลงโคราชในยุคแรก” จังหวะการพูดเมื่อผสมกับเสียงวรรณยุกต์ภาษาไทยโคราชซึ่งเป็นเสียงสูง ๆ ต่ำๆ จึงทำให้เกิดเป็นทำนองเพลงที่มีจังหวะและทำนองของภาษา “เรียกว่าเพลงก้อม”

ระยะที่ 2 ปี พ.ศ. 2457-2495 เพลงโคราชพัฒนาจากเพลงก้อมกลายมาเป็น “เพลงคู่สอง เพลงคู่สี่ เพลงคู่หก เพลงคู่แปด” เนื้อเพลงกล่าวถึงวิถีชีวิตชาวบ้านยุคเกษตรกรรม การทำนาทำไร่ การใช้แรงงาน การพบปะเพื่อนฝูง เป็นการว่าเพลงกระทบกระเทียบ ลองปฏิภาณ เอาแพ้เอาชนะกัน คล้ายกับการเล่นเพลงฉ่อยของภาคกลาง หมอเพลงจะต้องเป็นผู้มีความสามารถสูงว่าเพลงแต่ละครั้งนาน เจ้าภาพที่ต้องการหาเพลงไปเล่นจะต้องไปติดต่อว่าจ้างที่หมอเพลงเอง ตามบ้านของหมอเพลงให้ครบ 4 คน ซึ่งอาจจะอยู่กันคนละตำบลหรืออำเภอ

ระยะที่ 3 ปี พ.ศ. 2496-2520 ความเจริญด้านการคมนาคมทำให้หมอเพลงมีโอกาสได้พบปะ และรวมตัวกันมากขึ้น จึงมีผู้รวบรวมหมอเพลงตั้งเป็นคณะเพลงโคราช การว่าเพลงไม่เอาแพ้เอาชนะกันเหมือนแต่ก่อน ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นเวลาที่เพลงโคราชพัฒนาการรูปแบบมาสู่การเล่น “เพลงโคราชแก้บน”

ระยะที่ 4 ปี พ.ศ. 2521-2539 สังคมเกษตรกรรมและอุตสาหกรรม เนื้อหากล่าวถึง การไปทำงานที่กรุงเทพฯ ทำงานต่างประเทศต่างแดน เริ่มมีเทคโนโลยีเข้ามาแทนที่ “เพลงโคราชดั้งเดิมเริ่มหมดความนิยม”

ระยะที่ 5 พ.ศ. 2540 จนถึงปัจจุบันวิถีชีวิตของชาวโคราชมีความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วจากวิถีชีวิตในสังคมเกษตรกรรมเข้าสู่สังคมเกษตรกึ่งอุตสาหกรรม ด้วยเทคโนโลยีต่าง ๆ มีความเจริญก้าวหน้ามากขึ้น การแพร่กระจายของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก เข้ามามีบทบาทในสังคมมากขึ้น ทำให้ความนิยมของผู้ฟังเพลงเปลี่ยนไป หลายคนหันไปฟังเพลงลูกทุ่ง และเพลงตามสมัยนิยม ในขณะที่ผู้ฟังเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ก็ลดจำนวนลงเรื่อย ๆ สภาพสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในโลกของข้อมูลข่าวสารไร้พรมแดนนี้ เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลกระทบต่อเพลงโคราชแทบทุกด้าน จึงทำให้เกิดเพลงโคราชประยุกต์ หรือ “เพลงโคราชซิ่ง” ซึ่งเป็นเพลงที่ผสมผสานวัฒนธรรมเพลงโคราชดั้งเดิมกับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเข้าด้วยกัน โดยสรุปรูปแบบการแสดงเพลงโคราช จึงปรากฏแบ่งได้ 3 ประเภท คือ เพลงโคราชแบบดั้งเดิม เพลงโคราชแก้บน และเพลงโคราชประยุกต์หรือเพลงโคราชซิ่ง (หนึ่งฤทัย ขอผลกลาง, 2554: ไม่ปรากฏเลขหน้า อ้างถึงใน รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และ พัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์, 2558: 409-412)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จากข้างต้นเรื่องวิวัฒนาการเพลงโคราช ตามที่ รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และพัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์ ได้อธิบายไว้ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ระยะที่ 1 ช่วงปี พ.ศ. 2456 เป็นเพลงก้อมหรือเพลงสั้น ๆ มีความเรียบง่ายปรากฏอยู่ในวิถีชีวิตของชาวบ้าน เนื้อหากล่าวถึงวิถีชีวิตความเชื่อหลักธรรม คำสอนในพระพุทธศาสนา คติสอนใจ ความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนพูดจาเป็นคำคล้องจองเป็นที่มาของเพลงโคราชในยุคแรก จังหวะการพูดเมื่อผสมกับเสียงวรรณยุกต์ภาษาไทยโคราชซึ่งเป็นเสียงสูง ๆ ต่ำๆ จึงทำให้เกิดเป็นทำนองเพลงที่มีจังหวะและทำนองของภาษาเรียกว่าเพลงก้อม ระยะที่ 2 ปี พ.ศ. 2457-2495 เพลงโคราชพัฒนาจากเพลงก้อมกลายมาเป็นเพลงคู่สอง เพลงคู่สี่ เพลงคู่หก เพลงคู่แปด เนื้อเพลงกล่าวถึงวิถีชีวิตชาวบ้านยุคเกษตรกรรม การทำนาทำไร่ การใช้แรงงาน เป็นการว่าเพลงกระทบกระเทียบ ลองปฏิภาณ เอาแพ้เอาชนะกัน คล้ายการเล่นเพลงฉ่อย ภาคกลาง หมอเพลงต้องมีความสามารถสูงในการว่าเพลง เจ้าภาพติดต่อว่าจ้างหมอเพลงให้ครบ 4 คน ซึ่งอยู่กันคนละตำบล ระยะที่ 3 ปี พ.ศ. 2496-2520 ความเจริญด้านการคมนาคมทำให้หมอเพลงมีโอกาสได้พบปะและรวมตัวกันตั้งคณะเพลงโคราช การว่าเพลงไม่เอาแพ้เอาชนะ เป็นช่วงที่เพลงโคราชพัฒนาการสู่การเล่นเพลงโคราชแก้บน ระยะที่ 4 ปี พ.ศ. 2521-2539 สังคมเกษตรกรรมและอุตสาหกรรม เริ่มมีเทคโนโลยีเข้ามา เพลงโคราชดั้งเดิมเริ่มหมดความนิยม ระยะที่ 5 พ.ศ. 2540 ถึงปัจจุบันวิถีชีวิตเปลี่ยนแปลงสู่ยุคเทคโนโลยี มีความเจริญก้าวหน้ามากขึ้น วัฒนธรรมดนตรีตะวันตกส่งผลให้เกิดเพลงโคราชประยุกต์หรือ “เพลงโคราชซิ่ง” ซึ่งเป็นเพลงผสมผสานเพลงโคราชดั้งเดิม โดยสรุปปรากฏ 3 ประเภท คือ เพลงโคราชแบบดั้งเดิม เพลงโคราชแก้บน และเพลงโคราชประยุกต์หรือเพลงโคราชซิ่ง โดยอธิบายในรูปแบบตารางได้ดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เพลงโคราช	ช่วงที่ 1 (พ.ศ. 2456-2520)	ช่วงที่ 2 (พ.ศ. 2521-ปัจจุบัน)
บริบทภาพรวม	- ไม่มีสื่ออื่นเป็นคู่แข่ง - นำเสนอเรื่องที่สอดคล้องกับวิถีชีวิต - รูปแบบการนำเสนอที่สนุกสนานแตกต่างจากการพูดคุยทั่วไป - การสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี	- มีสื่อบันเทิงชนิดต่าง ๆ เพิ่มมากขึ้น - เข้าสู่กระบวนการทางธุรกิจเพื่อสร้างความเข้มแข็งและพลังต่อรอง - มีการรวมตัวกันเป็นสมาคมเพื่อร่วมกันอนุรักษ์และสืบสานแก่คนรุ่นหลัง
รูปแบบการแสดง	- การแสดง/การละเล่นพื้นบ้าน - การแสดงแก้บน	- การแสดงแก้บน - การรับจ้างแสดงในงานต่าง ๆ ในรูปการแสดงแบบดั้งเดิม
	- การรับจ้างแสดงในงานต่าง ๆ ในรูปการแสดงแบบดั้งเดิม	- การรับจ้างแสดงในงานต่าง ๆ ในรูปคณะเพลงโคราชซิ่ง (คำว่าเพลงโคราชซิ่งเกิดจากอาจจะเห็นแบบอย่างจากหมอลำซิ่ง คำว่า ซิ่ง หมายถึง การใช้จังหวะและท่วงทำนองที่สนุกสนาน)
จำนวนผู้แสดง	- หญิง 2 คน ชาย 2 คน - นักแสดงหรือหมอเพลงจะเป็นครูเพลงรุ่นเก่าที่มีความเชี่ยวชาญ	- กรณีเป็นการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิม นักแสดงหรือหมอเพลงหญิง 2 คน ชาย 2 คน เป็นครูเพลงรุ่นเก่าที่มีความเชี่ยวชาญ - กรณีเป็นการแสดงเพลงโคราชซิ่งจะมีนักแสดง นักดนตรีและองค์ประกอบต่าง ๆ มากกว่าแบบดั้งเดิม (ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้จ้าง)
ผู้จ้างและผู้ชม	- ผู้จ้างสนใจว่าจ้างหมอเพลงที่มีชื่อเสียง	- ผู้จ้างส่วนใหญ่สนใจจ้างคณะเพลงโคราชซิ่ง ขณะเดียวกันก็ยังจ้างเพลงโคราชแบบดั้งเดิมโดยจัดเวลาแสดงก่อนการแสดงเพลงโคราชซิ่งในเวทีเดียวกัน - การแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมได้รับความนิยมน้อยลง (คนตั้งแต่อายุ 40 ปี ขึ้นไปยังให้ความสนใจอยู่) วัยรุ่นให้ความสนใจเพลงโคราชซิ่งมากกว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิม

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เพลงโคราช	ช่วงที่ 1 (พ.ศ.2456-2520)	ช่วงที่ 2 (พ.ศ.2521-ปัจจุบัน)
โอกาสในการแสดง	- เล่นเพลงโคราชแก้บนท้าวสุรนารี - ห้ามแสดงในบางงาน เช่น งานแต่งงาน	- เล่นเพลงโคราชแก้บนท้าวสุรนารี - มีการเปลี่ยนแปลงและแตกต่างจากอดีตอย่างชัดเจน (ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้จ้าง ไม่มีข้อห้ามหรือคะลำเหมือนสมัยดั้งเดิม)
การแต่งกาย (หญิง)	- หมอเพลงหญิงนุ่งผ้าจูงหางหรือโจงกระเบน เสื้อแขนกระบอกเป็นเสื้อรัดรูปไม่มีปก ไม่จำกัดสี ใช้ผ้าสไบเฉียงพาดไหล่ มีดอกไม้หรือพลูจีบทัดหู	- หมอเพลงหญิงนุ่งผ้าจูงหางหรือโจงกระเบน เสื้อแขนกระบอกเป็นเสื้อรัดรูปไม่มีปก ไม่จำกัดสี ไม่มีสไบเฉียงพาดไหล่และไม่มีดอกไม้หรือพลูจีบทัดหู ใช้เครื่องสำอางแทนการประแป้ง
การแต่งกาย (ชาย)	- หมอเพลงชายนุ่งผ้าจูงหางหรือโจงกระเบนหรือผ้าม่วง เสื้อคอกลม ไม่จำกัดสี มีผ้าขาวม้าคาดเอว (ภาษาโคราชเรียก เคียนพุง) บางคนแขวนพระเครื่อง	- หมอเพลงชายแต่งการเหมือนช่วงที่ 1 และมีการใช้เครื่องสำอาง - เพลงโคราชซิ่ง แต่งกายตามแบบสมัยนิยม เน้นสีสันสวยงาม หญิงมักนุ่งกระโปรงสั้น ชายใส่สูทสากลและการแต่งกายพื้นบ้าน ใช้เครื่องสำอางและเครื่องประดับ
การจัดเวทีการแสดง	- ใช้บริเวณลานบ้านที่มีบริเวณกว้างและใช้เครื่องมือ เครื่องใช้วางแสดงตำแหน่งกลางเวที - เมื่อมีการว่าจ้างหมอเพลงมาแสดง จึงได้มีการทำเวทีสำหรับการแสดงไม่ใหญ่นัก (มีเสา 4 เสา ยกพื้นสูง หลังคามุงด้วยก้านมะพร้าว - ระยะแรกร้องปากเปล่า การให้แสงสว่างใช้ตะเกียงหรือจุดไต้ระยะต่อมามีการใช้เครื่องเสียงและใช้ไฟฟ้าในการให้แสงสว่าง	- การแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ยังคงให้มีเวทีแสดงแบบเดิมอยู่ แต่ไม่ยึดตามความเชื่อที่มีมา แต่เดิมใช้ความสะดวกของผู้จ้างในการทำเวทีเป็นหลัก - การแสดงเพลงโคราชซิ่ง จัดเวทีคล้ายเวทีแสดงคณะเพลงลูกทุ่ง มีการจัดและตกแต่งเวทีให้สวยงาม มีการจัดระบบแสง สี เสียง ให้เป็นที่สนใจของชม (ขนาดของเวทีและอุปกรณ์ประกอบอื่น ๆ ขึ้นอยู่กับข้อตกลงกับผู้ว่าจ้าง) - ใช้เครื่องดนตรีสากลประกอบ - ใช้เพลงลูกทุ่งหรือกลอนหมอลำมาในการแสดง หรือประยุกต์ใช้ภาษาโคราชร้องแทน

ตารางที่ 5 พัฒนาการเพลงโคราช ตั้งแต่ พ.ศ. 2456 ถึงปัจจุบัน

ที่มา : (รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และพัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์, 2558: 411-412)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

จากข้างต้นเรื่องวิวัฒนาการเพลงโคราช ผู้วิจัยสรุปได้ว่าการพัฒนารูปแบบการแสดงเริ่มจากการพัฒนาเพลงก้อมสู่เพลงโคราชแบบดั้งเดิมและเพลงโคราชแบบประยุกต์ตามลำดับ โดยการพัฒนารูปแบบการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิม พบว่าเป็นการพัฒนาลักษณะเพลงตามยุคสมัยจากเพลงก้อมสู่เพลงโคราชแบบดั้งเดิม ปรากฏการพัฒนาด้านโครงสร้างทำนองเพลงที่สำเร็จเป็นท่อน ๆ ด้านเนื้อหาและบทร้อง ยังคงใช้ภาษาไทยโคราช ด้านกลอนและจังหวะเพลงผสมผสานทั้งแบบสั้นและยาว มีจังหวะอิสระและตายตัว กระชับ ด้านเครื่องดนตรียังคงไม่ปรากฏ นิยมการปรบมือ ด้านผู้แสดงและการร่ายรำ เริ่มแยกผู้ฟังออกจากผู้เล่น ด้านท่ารำ ด้านการแต่งกาย ด้านอุปกรณ์และสถานที่ เป็นไปแบบเรียบง่าย ปรากฏด้านลักษณะเฉพาะเพลงแก้บน โดดเด่นด้านการด้นเพลง บางโอกาสได้แสดงตามค่านิยมความเชื่อ ภายหลังเกิดการพัฒนาสู่รูปแบบการแสดงจากเพลงโคราชแบบประยุกต์ พบว่า ด้านโครงสร้างทำนองเพลงเริ่มผสมผสานและประยุกต์อย่างเพลงหมอลำลูกทุ่ง ด้านเนื้อหาและบทร้องมีความร่วมสมัยและสอดคล้องกับสถานการณ์ปัจจุบัน ด้านกลอนและจังหวะเพลงมีสำนวนยาวขึ้นจากเดิม เน้นการใช้ซ้ำคำ ซ้ำวรรคและจังหวะที่กระชับ เร้าใจมากขึ้น ด้านเครื่องดนตรีเริ่มนำวงดนตรีเพลงลูกทุ่งประกอบการแสดง ด้านผู้แสดงและการร่ายรำมีการใช้หางเครื่องหรือนักเต้นประกอบการแสดงด้านหน้าเวที ด้านการแต่งกายมีสีสันและเครื่องประดับเพื่อดึงดูดความสนใจ ด้านอุปกรณ์และสถานที่มีการจัดและตกแต่งเวทีให้สวยงามอย่างวงลูกทุ่งกลางแจ้ง ด้านลักษณะเฉพาะการแสดงประยุกต์ปรากฏเป็นการผสมผสานระหว่างเพลงโคราชดั้งเดิมและโคราชประยุกต์ เพื่อสร้างความสนใจให้แก่ผู้ชม

จากการศึกษาเรื่องความเป็นมาการแสดงเพลงโคราช ว่าด้วยเรื่อง ความหมาย ภูมิหลัง และวิวัฒนาการ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เพลงโคราชเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Culture) และเป็นหนึ่งในมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านภาษาประจำจังหวัดนครราชสีมา ลักษณะเพลงปฏิพากย์แบบยาว เป็นเพลงที่ต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณในการร้องโต้ตอบแก้เกี้ยวกันระหว่างชายหญิง ลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียว เนื้อหาเน้นการสื่อความ คมคายและโวหารโดยใช้ภาษาโคราช เป็นวรรณกรรมแบบมุขปาฐะ ทำนองมีเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ เสียงสั้นยาวตามสระและสำเนียงภาษาโคราช มีการร่ายรำท่าทางแบบรำรุกรำถอยและการป้องหูระหว่างการร้อง ไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบการร้องและการรำ สถานที่การแสดงและการแต่งกายแบบชาวบ้านจังหวัดนครราชสีมา

ภูมิหลังพบว่าไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัดหรือสามารถระบุชี้ชัดได้ ส่วนใหญ่ปรากฏในลักษณะข้อสันนิษฐานการบอกเล่าสืบต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น จำแนกหลักฐานได้ 5 ลักษณะ ประกอบด้วยข้อสันนิษฐานจากการบอกเล่า แบบปรากฏนามปี (ตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2313 ถึงช่วงปี พ.ศ. 2477) ข้อสันนิษฐานจากการบอกเล่า แบบไม่ปรากฏนามปี ข้อสันนิษฐานการบอกเล่าสืบต่อกันมาลักษณะของตำนาน การบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรปรากฏนามปี และการบันทึกเสียงเพลงโคราช

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ด้านวิวัฒนาการแบ่งได้เป็น 2 ส่วน ส่วนแรกคือ สถานภาพการดำรงอยู่พบว่าด้วยปัจจัยที่มาจากการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อม มนุษย์ สังคมและเพลงโคราชอย่างเป็นพลวัตทำให้เพลงโคราชมีสถานภาพการดำรงอยู่ในบทบาทที่ต่างกัน ประกอบด้วยบทบาทในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ บทบาทในฐานะมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ บทบาทเชิงอัตลักษณ์ บทบาทด้านการศึกษาตามสถานศึกษา บทบาทด้านแหล่งการเรียนรู้ บทบาทส่งเสริมวิชาชีพศิลปิน บทบาทด้านการถ่ายทอดและสืบทอด บทบาทใช้ในการแสดง ตามโอกาส บทบาทสื่อประชาสัมพันธ์ บทบาทการสร้างความมั่นคงทางวัฒนธรรม บทบาททางวิชาการ บทบาทกระตุ้นสภาพทางเศรษฐกิจ บทบาทในฐานะเป็นตัวแปรที่มีต่อกับมนุษย์และสังคม

ส่วนที่สองคือ การพัฒนารูปแบบการแสดงพบว่า วิวัฒนาการด้านการพัฒนารูปแบบการแสดงเริ่มจากการพัฒนาเพลงก้อมสู่เพลงโคราชแบบดั้งเดิมและเพลงโคราชแบบประยุกต์ตามลำดับ โดยการพัฒนารูปแบบการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมพบว่าปัจจุบันปรากฏระเบียบวิธีที่ด้านโครงสร้างทำนองเพลง ด้านเนื้อหาและบทร้อง ด้านกลอนและจังหวะเพลง ด้านเครื่องดนตรี ด้านผู้แสดงและการร่ายรำ ด้านการแต่งกาย ด้านอุปกรณ์และสถานที่ ด้านลักษณะเฉพาะเพลงแก้บน ด้านการด้นเพลง ด้านความเชื่อ สำหรับการพัฒนารูปแบบการแสดงจากเพลงโคราชแบบประยุกต์ พบว่ามีการพัฒนามาจากเพลงคู่แปดหรือเพลงโคราชแบบดั้งเดิมสู่เพลงโคราชแบบประยุกต์ประกอบด้วยประเภทเพลงโคราชซิ่งและเพลงโคราชผสมลูกทุ่งตามลำดับ โดยปรากฏในด้านต่าง ๆ เช่นเดียวกับการพัฒนาสู่เพลงราชแบบดั้งเดิม หากแต่มีความหลากหลายในด้านโครงสร้างทำนองเพลง เช่น เพลงโคราชแบบดั้งเดิมผสมผสานกลอนเพลงหมอลำ เพลงโคราชแบบดั้งเดิมผสมผสานเพลงคู่สิบสอง และเพลงโคราชแบบดั้งเดิมผสมผสานทำนองเพลงลูกทุ่ง

2.2.4 ลักษณะการแสดงเพลงโคราช

ผู้วิจัยทำการศึกษาและรวบรวมจากเอกสารทางวิชาการว่าด้วยเรื่ององค์ประกอบการแสดงประกอบด้วยเรื่องลักษณะและฉันทลักษณ์กลอนเพลง องค์ประกอบกลอนเพลงโคราช โครงสร้างทำนองเพลง รูปแบบและโอกาสที่ใช้ในการแสดง ขั้นตอนการแสดง การแต่งกายและการร่ายรำ ความเชื่อและศิลปินที่มีชื่อเสียง โดยแต่ละสาระสำคัญมีรายละเอียดดังนี้

2.2.4.1 ลักษณะและฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราช

จากการศึกษาพบว่าลักษณะของกลอนมีความสัมพันธ์กับฉันทลักษณ์ตามวิวัฒนาการ เนื่องด้วยลักษณะกลอนแต่ละชนิดมีฉันทลักษณ์ภายในกลอนที่แตกต่างกันตามพัฒนาการของเพลงโคราช เบื้องต้นพบว่าเพลงโคราชที่สมบูรณ์ในปัจจุบันเกิดการพัฒนาจากกลอนเพลงชนิดต่าง ๆ โดยผู้วิจัยจะทำการอธิบายแบบรวบยอดเรื่องลักษณะและฉันทลักษณ์คู่ขนานกันดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จากภูมิหลังเพลงโคราชพบว่า “เพลงก้อม” เป็นต้นกำเนิด เนื่องจากลักษณะของเพลงก้อมมีลักษณะเดียวกับเพลงโคราช กล่าวคือ เป็นเพลงสั้น ๆ สำนวนกลอนสื่อถึงสำนวนเกี้ยวพาราสีและแสดงไหวพริบปฏิภาณโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง ตามที่ คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ได้กล่าวถึงตัวอย่างสำนวนเพลงก้อมจากหนังสือเรื่อง วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดนครราชสีมา ความว่า

> *คำพูดที่นายจันแต่งให้หลานสาวพูด เช่น “พี่จิเก็บมะเขือ พี่จิถอนพุ่มเก็บ หรือพี่จิเลิกพุ่มเก็บ หมายความถึง การที่พี่มารักน้อง พ่อแม่ของพี่เห็นด้วยหรือไม่ หรือพี่ขัดขึ้นดื้อดึงต่อพ่อแม่มารักน้อง” จากคำสนทนาเรียกว่า พูดแก้กัน หากแก้กันได้ทันท่วงทีเรียกว่า แก้กันตก กลายเป็นบทกลอนสั้น ๆ เรียกว่า เพลงก้อม*
>
> *ตำนานทั้งสามแม้ต่างกันในด้านกำเนิด แต่ตรงกันอย่างหนึ่งที่กล่าวว่าเพลงโคราช ระยะแรกเล่นแบบเพลงก้อม ก้อมเป็นภาษาโคราชและภาษาอีสานแปลว่า สั้น เพลงก้อม หมายถึง เพลงสั้น ๆ โต้ตอบกล่าวลอย ๆ มีความหมายลึกซึ้งหรือไม่มีความหมายก็ได้* (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 289-290)

วีระ เลิศจันทึก งานวิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เรื่อง เพลงโคราชในกระแสโลกาภิวัตน์ กล่าวว่า ฉันทลักษณ์เพลงโคราชมีวิวัฒนาการจากเพลงโต้ตอบ คือ “เพลงก้อม” หรือ “เพลงคู่สอง” ตามด้วย “เพลงหลัก” หรือ “เพลงคู่สี่” ซึ่งนำมาใช้เป็นท่อนกระทู้ได้ สามารถใช้ฉันทลักษณ์อื่นได้ เช่น เพลงคู่หก เพลงคู่แปด เพลงคู่สิบ ลักษณะที่หมอเพลงนิยมที่สุด คือ เพลง “คู่หก”และ“คู่แปด” (วีระ เลิศจันทึก, 2541: 151-154)

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ กล่าวว่า ฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม ปรากฏว่ามีบทละ 2 วรรค วรรคละ 2 จังหวะ วรรคหน้าใช้ 5 - 7 คำ วรรคหลังใช้ 5 - 9 คำ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

กลอนเพลงก้อม

พอได้กินหมากดิบ	เลยไม่อยากหยิบหมากเน่อว
พอเห็นสามสิบกลีบ	มันนึกอยากบีบมักเน่อว
ทำกระต้องกระแต่ง	อยู่เหมือนกระแต่งคอกระติก
ขอให้พี่สักหน่วย	จะเอาไปฝากถ้วยน้ำพริก

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

กลอนเพลง ครูจอย หนองจาน (ท่อนต้น ท่อนกระทู้ ท่อนหลัง)

ทูลกระหม่อมพระเทพ ท่านเป็นผู้มีน้ำเอยพระทัย
ท่านอนุรักษ์ศิลปะและวัฒนธรรมเอาไว้ แล้วยังเข้าถึงจุดองค์พระพุทธพระธรรม
ท่านโอบเอื้ออารีในสิ่งที่ควรอนุรักษ์ ทั้งรู้แจ้งเห็นประจักษ์
ทั้งวัดวาอารามท่านไม่เคยจะตัดรอน เหมือนดังหุงข้าวร้อนระอา...ริน
ท่านมิได้กั้นได้กาง เคยแต่ได้สร้างได้ก่อ
อันไหนจะดีอันไหนจะเหมาะ ท่านกะการคิดได้เก่ง
พวกเราเคารพพระองค์อื้อ เพราะท่านไม่ถือพระองค์เอง
ในน้ำพระทัยท่านใสสะอาด เหมือนดังพระองค์อินทร์...อิน

กลอนเพลงไหว้ครู โดยมณี หลุมข้าว (พ.ศ. 2536) (ท่อนต้น ท่อนกระทู้ ท่อนหลัง)

จะไหว้ทั้งคุณออออ่าง ให้เพลงฉันออออา
ไหว้ทั้งคุณครูที่ได้เรียนมา คุณฮอนกฮูกกับคุณออออ่าง
ให้มาชุมนุมช่วยคุณฉอฉิ่ง ชอช้างตอเต่า
ทั้งมอม้าทั้งชอเชอชอช่าง ให้มาตั้งชอชนขออย่าให้คนมาชอ...ชัง
จะไหว้ครูทั้งคุณจอจาน ไม่ให้เพลงฉันจอจน
ทั้งขอขวดคอคน ทั้งจอจานมาจอจุก
พวกไอ้คนรังแค ทำแอบแปตารางคุก
อย่างให้มันเห็นเม็ดคูน ฆอรัง...มัง

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 289-290)

จากตัวอย่างกลอนและคำอธิบายเรื่องฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อมข้างต้น ผู้วิจัยสรุปในรูปแบบแผนภาพได้ดังนี้

สัมผัส							
คำที่	1	2	3	4	5	6	7
จังหวะที่	1				2		
บท	วรรคหน้า						

1	2	3	4	5	6	7	8	9
3					4			
วรรคหลัง								

ภาพที่ 5 ความสัมพันธ์ระหว่างคำภายในหนึ่งบาทของกลอนเพลงก้อม

ที่มา : ผู้วิจัย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ผู้วิจัยสามารถสรุปลักษณะเรื่องจังหวะจากตัวอย่างเพลงก้อมของ ครูจอย หนองจานและเพลงไหว้ครู โดยมณี หลุมข้าว (พ.ศ. 2536) ได้ว่า ลักษณะกลอนเพลงมีความคล้ายกันในเรื่องความอิสระของจังหวะ กล่าวคือ วรรคหนึ่ง ๆ มีจังหวะ 2 จังหวะ หากแต่ไม่ได้กำหนดตำแหน่งตายตัวว่าต้องลงจังหวะ “หนึ่ง สอง สาม สี่” ที่คำร้องใด อีกนัยหนึ่งคือมีลักษณะการใช้คำจำนวนสั้น ๆ โดยเฉพาะท่อนหลังที่โครงสร้างกลอนเหมือนกับเพลงก้อม กล่าว ปรากฏ 4 บาทเช่นเดียวกัน อีกทั้งความต่างเรื่องการแบ่งโครงสร้างพบว่ากลอนเพลงของครูจอย หนองจาน และเพลงไหว้ครู โดยมณี หลุมข้าว (พ.ศ. 2536) มีการแบ่งเป็น 3 ส่วนเหมือนกัน ได้แก่ ท่อนต้น ท่อนกระทู้และท่อนหลัง ต่างจากเพลงก้อมซึ่งไม่มีการจำแนกท่อน ซึ่งผู้วิจัยสามารถสรุปโครงสร้างฉันทลักษณ์ตามลักษณะกลอนแบบ 3 ท่อนไว้ในรูปแบบแผนภาพดังนี้

ท่อนต้น	1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5	6	7	8	9		
	1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5	6	7	8	9		
ท่อนกระทู้	1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5	6	7	8	9		
	1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5	6	7	8	9	**10**	
ท่อนลง	1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5	6	7	8	9		
	1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5	6	7	8	9		
	1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5	6	7	8	9		
	1	2	3	4	5	6	7		...	**10**									
จังหวะที่		1			2					3				4					
บท	วรรคหน้า								วรรคหลัง										

ภาพที่ 6 โครงสร้างกลอนเพลงโคราชแบบ 3 ท่อน

ที่มา : ผู้วิจัย

ในขณะเดียวกันมีนักวิชาการกล่าวถึงลักษณะและฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชไว้หลากหลายมากกว่าเพลงก้อมและเพลงที่จำแนกเป็น 3 ท่อน โดย ถาวร สุบงกชและคณะ หนังสือเรื่องเพลงโคราช : การศึกษาในเชิงวิเคราะห์และวิจารณ์ ซึ่งได้อธิบายเรื่องต้นรากเพลงโคราชที่มาจากกลอนเพลงก้อมและลักษณะกลอนต่าง ๆ ที่พัฒนามาเป็นเพลงโคราชในปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับ ปรีชา อุยตระกูล วิทยานิพนธ์ ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต (ภาษาไทย) ภาควิชาภาษาไทยเอกสารการนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 203 หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู มหาวิทยาลัยศรีนครินทร-วิโรฒ ประสานมิตร เรื่อง วรรณกรรมพื้นบ้านจากตำบลรังกาใหญ่ อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา โดยได้กล่าวว่า แต่เดิมลักษณะของเพลงโคราชจำแนกได้ 5 ชนิด คือ เพลงขัดอัน เพลงก้อม เพลงหลัก

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เพลงจังหวะรำ และเพลงสมัยปัจจุบัน (ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 27-30) ลักษณะเพลงแต่ละชนิดมีความแตกต่างเรื่องเนื้อหา บ้างมีชื่อเรียกตามเนื้อหาที่แตกต่างกันออกไป เช่น เพลงเชิญ เพลงอภัย เพลงไหว้ครู เพลงเปรียบถ่อมตัว เพลงเปรียบท้าทาย เพลงเกี้ยว เพลงชวนชมธรรมชาติ เพลงชมงาม เพลงถนอมนวล เพลงเกี้ยวแกมจาก เพลงจากล้วนๆ เพลงลาสั่ง เป็นต้น (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 30-31) ได้อธิบายฉันทลักษณ์กลอนเพลงขัดอัน เพลงก้อม เพลงหลัก เพลงจังหวะรำ และเพลงสมัยปัจจุบันไว้ดังนี้

1. เพลงขัดอัน หมายถึง เพลงที่มีรูปแบบง่ายที่สุดในกระบวนเพลงโคราช มีลักษณะเป็นร้อยแก้วทั่วไป ฟังดูขัดหู ผู้เริ่มฝึกหัดร้องควรเริ่มจากเพลงชนิดนี้ก่อน เพลงขัดอัน 1 บท ประกอบด้วย 4 วรรค ปรากฏสัมผัสระหว่างวรรคเฉพาะวรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 ปรากฏสัมผัสสระตำแหน่งเดียว คือ วรรคที่ 1 และ 2 เท่านั้น จะสังเกตได้ว่ามีการเล่นสัมผัสพยัญชนะเข้ามาในวรรคที่ 3 และ 4 แต่ยังไม่ได้เป็นสัมผัสบังคับ ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นสัมผัสบังคับในภายหลัง (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 28)

บทละ 4 วรรค	**วรรคหน้า**		**วรรคหลัง**	
	1	2	3	4
1 บท	1 2 3 4 5 **6**		1 2 **3** 4 5 **6**	
	1 2 3 4 5 **6**		1 2 **3** 4 5 **6**	

ภาพที่ 7 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงขัดอัน

ที่มา : ผู้วิจัย

ตัวอย่าง

เอ้อเอ่อ ... สะรุสะระ — อีแม่กะทะขั่วถั่ว

รู้ว่ากินไม่เม็ด — มึงจิขั่วมากทำไม

(ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 28)

ตัวอย่าง

เอ้อเอ่ย สะรุสะระ — อีแม่กะทะคั่วถั่ว

เหม็ดบุญผัวแล่ว — เหมือนไข่ไก่ร้างรัง

(ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 31)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ผู้วิจัยได้ทำการสรุปลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงขัดอัน โดยบทหนึ่งมี 2 บาท ประกอบด้วย 4 วรรค ๆ ละ 2 จังหวะ รวมบทละ 4 จังหวะดังนี้

วรรคหน้า (วรรคที่ 1)	**วรรคหลัง (วรรคที่ 2)**
กา ก่า ก้า ก๊า ก๋า ... (4-6 คำ)	จา จ่า จ้า จ๊า จ๋า ... (4-6 คำ)
X X X X X X	*X X X X X X*
คำสุดท้ายที่เป็น *"ตัวหนา"* หมายถึง จังหวะตก	

ภาพที่ 8 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงขัดอัน

ที่มา : ผู้วิจัย

2. เพลงก้อม หมายถึง เพลงที่มีลักษณะสั้น ๆ คล้ายเพลงขัดอัน แตกต่างที่จำนวนคำสัมผัสที่มากกว่าเพลงขัดอัน โดยเพิ่มสัมผัสบังคับในวรรคที่ 3 และ 4 เพลงนี้เหมาะสำหรับผู้ที่ชำนาญเพลงขัดอันแล้ว เพลงก้อมบางบทมีเพลงละ 2 วรรค หรือมากกว่านั้นก็ได้ ลักษณะดังกล่าวเรียกว่า "เพลงคู่สอง" จำแนกได้ 2 รูปแบบดังนี้

แบบที่ 1 กลอนที่มีบทละ 1 บาท เท่ากับ 2 วรรค วรรคละ 2 จังหวะ วรรคหน้า 5-7 คำ วรรคหลัง 6-9 คำ โดยมีบังคับสัมผัสระคำสุดท้ายของจังหวะที่ 2 กับจังหวะที่ 3 และคำสุดท้ายของแต่ละบท (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 22)

บทละ 2 วรรค	**วรรคหน้า**								**วรรคหลัง**							
2 จังหวะ				1			2					3				4
บท 1	1	2	3	4	5	6	**7**		1	2	3	4	**5**	6	7	8	**9**
บท 2	1	2	3	4	5	6	**7**		1	2	3	4	**5**	6	7	8	**9**
บท 3	1	2	3	4	5	6	**7**		1	2	3	4	**5**	6	7	8	**9**
บท 4	1	2	3	4	5	6	**7**		1	2	3	4	**5**	6	7	8	**9**

ภาพที่ 9 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม แบบบทละ 1 บาท

ที่มา : ผู้วิจัย

ตัวอย่างที่ 1 แบบบทละ 1 บาท

มึงอย่ามานินทาคนเถ่า อ้ายชาติหัวเง่า เอ๋ย คนทา

(ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 31)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ตัวอย่างที่ 2 แบบบทละ 1 บาท

โอ้ ... โอตกก็ถึงข้างบ้านเอง นี่มันให้วังเวง เอ๋ย หัวใจ

(ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 32)

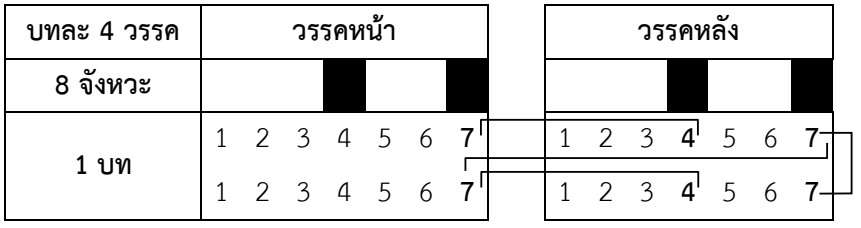
ผู้วิจัยได้ทำการสรุปลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม แบบที่ 1 บทละ 1 บาท ประกอบด้วย 2 วรรค ๆ ละ 2 จังหวะ รวมบทละ 4 จังหวะดังนี้

วรรคหน้า (วรรคที่ 1)	**วรรคหลัง (วรรคที่ 2)**
กา ก่า ก้า ก๊า ก๋า ... (5-7 คำ)	จา จ่า จ้า จ๊า จ๋า ... (6-9 คำ)
X X X X X X X	*X X X X X X X X X*
คำสุดท้ายที่เป็น *“ตัวหนา”* หมายถึง จังหวะตก	

ภาพที่ 10 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม แบบบทละ 1 บาท

ที่มา : ผู้วิจัย

แบบที่ 2 กลอนที่มีบทละ 2 บาท เท่ากับ 4 วรรค วรรคละ 2 จังหวะ วรรคหน้าและวรรคหลังใช้คำละ 4-7 คำ โดยบังคับสัมผัสสระคำสุดท้ายของจังหวะที่ 2 กับจังหวะที่ 3 และคำสุดท้ายของจังหวะที่ 4 กับจังหวะที่ 6 บ้างอาจจะมีสัมผัสพยัญชนะที่คำสุดท้ายของจังหวะที่ 6 กับจังหวะที่ 7 (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 23)



ภาพที่ 11 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม แบบบทละ 2 บาท

ที่มา : ผู้วิจัย

ตัวอย่างที่ 3 แบบบทละ 2 บาทตามบทร้อยกรอง

ทำกะต้องกะแต๋ง อยู่เหมือนแต๋งคอกกะติก

ขอให่พี่สักหน่วย จำเอาไปฝากถ่วยน้ามพริก

(ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 28)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ผู้วิจัยได้ทำการสรุปลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม แบบที่ 2 บทละ 2 บาท ประกอบด้วย 4 วรรค ๆ ละ 2 จังหวะ รวมบทละ 8 จังหวะดังนี้

วรรคหน้า	**วรรคหลัง**
กา ก่า ก้า ก๊า ก๋า ... (4-7 คำ)	จา จ่า จ้า จ๊า จ๋า ... (4-7 คำ)
X X X X X X X	*X X X X X X X*
X X X X X X X	*X X X X X X X*
คำสุดท้ายที่เป็น *"ตัวหนา"* หมายถึง จังหวะตก	

ภาพที่ 12 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม แบบบทละ 2 บาท

ที่มา : ผู้วิจัย

3. เพลงหลัก หมายถึง ลักษณะเพลงโคราชที่พัฒนาจากเพลงขัดอันและเพลงก้อม จากเพลง เพลงที่มีบทละ 2 บาท หรือ 4 วรรค ได้พัฒนาเป็นเพลงที่มีบทละ 6 วรรค วรรคละ 4-7 หรือ 8 คำ โดดเด่นด้านการใช้พยัญชนะและคำที่หลากหลายขึ้น โดยกลอนมีบังคับสัมผัสสระคำสุดท้ายของจังหวะที่ 2 กับจังหวะที่ 3 และคำสุดท้ายของจังหวะที่ 4 กับจังหวะที่ 6 และคำสุดท้ายของจังหวะที่ 8 กับจังหวะที่ 12 และคำสุดท้ายของจังหวะที่ 10 กับจังหวะที่ 11 ลักษณะดังกล่าวเรียกว่า "เพลงคู่สี่" ทั้งนี้ คำสุดท้ายของจังหวะที่ 6 กับจังหวะที่ 8 จะบังคับพยัญชนะเสียงเดียวกัน และมีคำลงต่อจากจังหวะที่ 12 เพิ่มอีกหนึ่งคำ (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 23)

บทละ 6 วรรค	**วรรคหน้า**		**วรรคหลัง**	**หรือ**
12 จังหวะ				
1 บท	1 2 3 4 5 6 **7**		1 2 3 **4** 5 6 7	
	1 2 3 4 5 6 **7**		1 2 3 **4** 5 6 7	**+ 8**
	1 2 3 4 5 6 **7**		1 2 3 **4** 5 6 7	

ภาพที่ 13 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลัก แบบบทละ 3 บาท

ที่มา : ผู้วิจัย

ตัวอย่างที่ 1

อันคนเราทุกวัน เปรียบกันกะโคม
พอคนโห่ควันโหม ก็ลอยบนเวหา
พอเม้ดควันโคมคืน ก็ตั๊กลงพื้นสุธา ... ใหญ่

(ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 28)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ตัวอย่างที่ 2

เกศาว่าผม แก่แล้วปานผี
เมื่อผมดำงามดี ก็กลับมาหายดำ
ไม่เป็นผลดอกผม จะไม่นิยมมันทำ ... ไม

(ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 28)

ตัวอย่างที่ 3 (ของเก่า) ลักษณะเพลงที่มีบทละ 3 บาท หรือ 6 วรรค ระหว่างวรรคคำว่า “กิน...ไป” ต้องร้องเอื้อนแล้วปรบมือให้จังหวะ 1 ครั้ง

อิมัสสะหมิงกาเย อันว่ากายา
เมื่อคนเราเกิดมา อย่าได้ประมาทดูหมิ่น
พอดับขันธ์สังขาร มีแต่แร้งกาจิกกิน ...ไป

(ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 32)

ผู้วิจัยได้ทำการสรุปลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลัก โดยหนึ่งบทมี 3 บาท ประกอบด้วย 6 วรรค ๆ ละ 2 จังหวะ รวมบทละ 12 จังหวะดังนี้

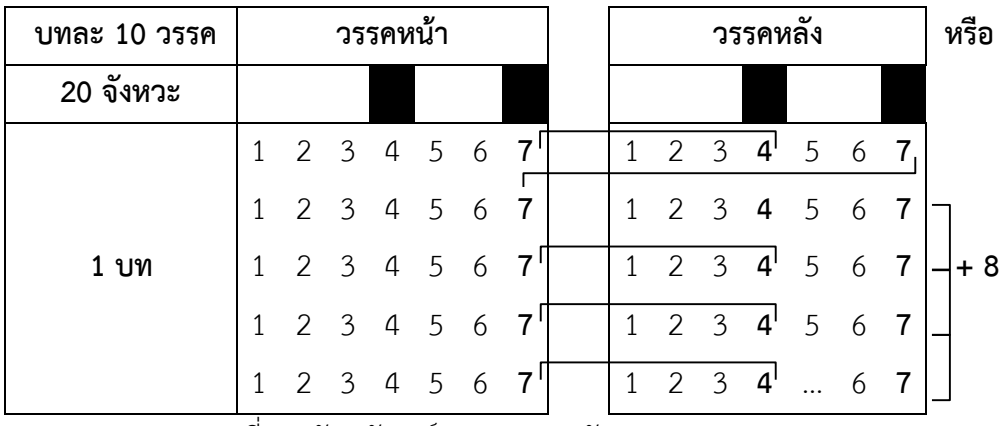
วรรคหน้า	**วรรคหลัง**
กา ก่า ก้า ก๊า ก๋า ... (4-8 คำ)	จา จ่า จ้า จ๊า จ๋า ... (4-8 คำ)
X X X X X X X X	*X X X X X X X X*
X X X X X X X X	*X X X X X X X X*
X X X X X X X X	*X X X X X X X X*
คำสุดท้ายที่เป็น *“ตัวหนา”* หมายถึง จังหวะตก	

ภาพที่ 14 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลัก

ที่มา : ผู้วิจัย

ภายหลังพัฒนาจากบทละ 3 บาท หรือ 6 วรรค เป็นบทละ 5 บาท หรือ 10 วรรค โดย 3 บาทแรกมีสัมผัสเช่นเดียวกับเพลงหลักที่มีบทละ 3 บาท ทุกประการ (ตามตัวอย่างที่ 1) หากแต่เป็นการเพิ่มบาทที่ 4 – 5 การเล่นสัมผัสเกิดการเชื่อมระหว่างบทและภายในบทเช่นเดียวกับเพลงคู่สองแบบ 4 วรรค เพลงหลักลักษณะนี้สามารถประพันธ์ให้ยาวได้ไม่จำกัด (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 32)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76



ภาพที่ 15 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลัก แบบบทละ 5 บาท

ที่มา : ผู้วิจัย

ตัวอย่างที่ 4 (บทไหว้ครูหญิง)

ให้อุปถัมภ์ค้ำจุน ไปเสียด้วยบุญทำมา
ชายใดจะว่า ขอให้พ่ายแพ้อย่างหมาย
ให้มันต้องตกประหม่า เสียจนเลยว่าไม่ได้
เจ้าหน้าเนื้อใจเสือ ไม่เคยเป็นเยื่อเป็นใย
ให้ขี่คอกันมาสักพัน แม่ยังไม่พรั่น ... หัวใจ

ผู้วิจัยได้ทำการสรุปลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลักที่พัฒนาเป็นบทละ 5 บาท ประกอบด้วย 10 วรรค ๆ ละ 2 จังหวะ รวมบทละ 20 จังหวะดังนี้

วรรคหน้า	วรรคหลัง
กา ก่า ก้า ก๊า ก๋า ... (4-8 คำ)	จา จ่า จ้า จ๊า จ๋า ... (4-8 คำ)
X X X X X X X X	*X X X X X X X X*
X X X X X X X X	*X X X X X X X X*
X X X X X X X X	*X X X X X X X X*
X X X X X X X X	*X X X X X X X X*
X X X X X X X X	*X X X X X X X X*

คำสุดท้ายที่เป็น *“ตัวหนา”* หมายถึง จังหวะตก

ภาพที่ 16 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลัก แบบบทละ 5 บาท

ที่มา : ผู้วิจัย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ต่อมามีการใช้สำนวนที่เรียกว่า “เนื้อความ” เหมือนตัวอย่างที่ 1 หากแต่เพิ่มสำนวนที่เรียกว่า “พลความ” เพื่อสร้างอรรถรส นอกจากนี้ ปรากฏตำแหน่งที่เรียกว่า “สีดือ” หรือ “สะดือ” ตามตัวอย่างในคำว่า “เมา ... เรา” ซึ่งเป็นสัมผัสบังคับที่ปรากฏในเพลงลักษณะนี้ (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 33)

ตัวอย่างที่ 5 ลักษณะเนื้อความ พลความและสะดือเพลงในเพลงโคราช

โอ้ ... โอ่ ... อย่าทำกายสูงหนาน่องหนากายหยิ่ง จะว่าถึงอิสสะหมิงกาเย

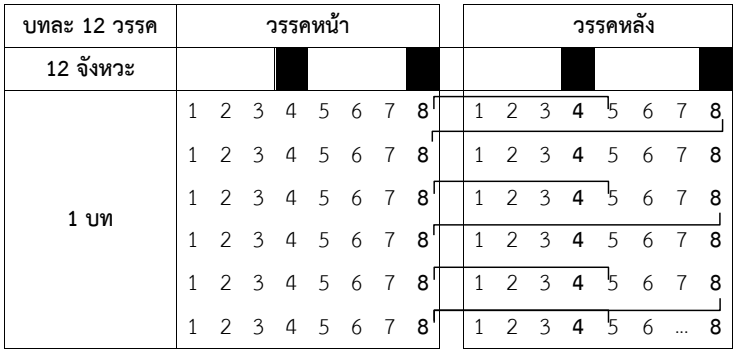
ธรรมชาติแต่งมา	ไม่เป็นสาระเหมือนแตงโม
เด๊กน่อยคนโตเหมือนกั๊บแตงโม	หนออย่าได้มกหมุ่น ... มัว**เมา**
ไม่แข็งแรงเหมือนแก่นสน	มันไม่คงทนอยู่เหมือนแก่นซัก
เถ่าแล้วไม่มีคนรัก	มันช่างอเนถอนาถ นอ ... คน**เรา**

(ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 33)

กำปั่น ข่อยนอก ได้กล่าวว่า ความหมายของเนื้อความและพลความ โดยได้กล่าวว่า เนื้อความ หมายถึง เนื้อหาหลัก เนื้อแท้หรือใจความหลักที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อ เป็นทำนองที่ฟังแล้วเข้าใจได้โดยทันที (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561) พลความ หมายถึง เนื้อหารอง ไม่ใช่ใจความหรือไม่มีใจความที่สอดคล้องกับเนื้อความ หากแต่เป็นความที่หนุนนำให้สำนวนเกิดอรรถรสมากขึ้น บ้างใช้กลวิธีการเล่นความหมายของคำ บ้างใช้กลวิธีการเล่นสัมผัสเสียงหรือพยัญชนะ (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

4. เพลงจังหวะรำ หมายถึง เพลงที่มีลักษณะบังคับสัมผัสเช่นเดียวกับเพลงสมัยปัจจุบัน กล่าวคือ พัฒนาเป็นกลอนเพลงบทละ 6 บาท แต่แตกต่างที่ขณะร้องต้องรำประกอบ โดยจะเริ่มรำเมื่อเข้าวรรคที่ 4 เนื่องจากวรรคต้นก่อนหน้ายังมีจังหวะไม่สม่ำเสมอ การร่ายรำจะเริ่มเร็วขึ้นในวรรคที่ 5 ถึง 8 แล้วพอเข้าท่อนหลังหรือท่อนสอง (วรรคที่ 9 เป็นต้นไป) ก็จะช้าลงเพื่อเตรียมลงจบ ลักษณะเด่นคือ ปรากฏจังหวะรำ มีการเล่นสัมผัสมากกว่าเพลงทั่วไป ลักษณะคำร้องเป็นจังหวะสม่ำเสมอคงที่ สามารถเคาะจังหวะตามได้ ส่งผลให้การร้องช่วงสำนวนนี้สามารถร่ายรำประกอบได้ โดยฝ่ายชายจะร้อง “ไช ... ชะ ไช ... ชะ” หรือ “ไช” ตามด้วยฝ่ายหญิงร้องโต้ตอบ ท่ารำมีอยู่ลักษณะเดียวคือ กางแขนออกทั้งสองข้าง คว่ำมือ หงายมือ ขย่มตัวตามจังหวะ ฝ่ายหญิงรำวงแคบ ฝ่ายชายรำวงกว้าง ซึ่งวรรคต้นฝ่ายหญิงจะเป็นฝ่ายถอย ฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายรุก ปลายวรรคต้นจะปรบมือที่สะดือเพลงหนึ่งครั้งเพื่อเป็นสัญลักษณ์ จากนั้นฝ่ายหญิงจึงสลับเป็นฝ่ายรุกแทน แล้วแยกออกจากกันเมื่อจบเพลง (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 34)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76



ภาพที่ 17 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงจังหวะรำ แบบบทละ 6 บาท

ที่มา : ผู้วิจัย

ตัวอย่าง ตัวหนาหมายถึงตำแหน่งคำที่ชายหญิงขยั่มตัว (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 34)

โอ้ ... โอ่ ... เชิญมาเถิดมา — เอ๋ยน่องมา
มาเป็นภรร – ระยา — เถิดนอแม่สายระ**โยง**
แม่**ม่า**หมั่น**ขี่** — มาไปก๊ะ**พี่**เป็นหมั่น**คง**
นอแม่เกียนสา**ลี** – หมั่นเข็น (ปรมือ)
แม่ตะโพกตุงตุง — มาพี่จะถุ่งไปต้อยต้อย
แม่บัวแย่มบ้านย่อย — แม่แก้มหอมเหมือนดอก ... เอ๋ย

ผู้วิจัยได้ทำการสรุปลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงจังหวะรำ บทละ 6 บาท ประกอบด้วย 12 วรรค ๆ ละ 2 จังหวะ รวมบทละ 24 จังหวะดังนี้

วรรคหน้า	**วรรคหลัง**
กา ก่า ก้า ก๊า ก๋า ... (4-8 คำ)	จา จ่า จ้า จ๊า จ๋า ... (4-8 คำ)
X X X X X X X X	*X X X X X X X X*
X X X X X X X X	*X X X X X X X X (เริ่มเข้าจังหวะรำ)*
X X X X X X X X (จังหวะรำ)	*X X X X X X X X (จังหวะรำ)*
X X X X X X X X (จังหวะรำ)	*X X X X X X X X (จังหวะรำ)*
X X X X X X X X	*X X X X X X X X*
X X X X X X X X	*X X X X X X X X*
คำสุดท้ายที่เป็น *“ตัวหนา”* หมายถึง จังหวะตก	

ภาพที่ 18 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลัก แบบบทละ 6 บาท

ที่มา : ผู้วิจัย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

5. เพลงสมัยปัจจุบัน หมายถึง ลักษณะเพลงที่พัฒนาจากเพลงก้อม จนกระทั่งเป็นเพลงที่นิยมร้องในปัจจุบัน แตกต่างกันที่มีความยาวของกลอนมากกว่ากลอน 4 ลักษณะตามที่กล่าวไว้ข้างต้น โดยขณะร้องจะผสมผสานระหว่างจังหวะช้าและจังหวะสม่ำเสมอ (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 28) คำที่ใช้มีสำเนียงภาคกลาง คำสุดท้ายของบท (วรรคหลัง) คำว่า “กวน” ต้องเป็น “คำเป็น” ห้ามใช้ “คำตาย” ในแม่กก กด กบ สระอะ สระเออะ หรือ “คำเสียงเอก โท ตรี จัตวา” ส่วนคำสุดท้ายวรรคต้นถือเป็นการอนุโลม (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 30-35)

1243966833
CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ตัวอย่าง แบบบทละ 8 บาท ประกอบด้วยท่อนต้น (จังหวะอิสระและจังหวะรำ) และท่อนจบ (จังหวะอิสระ) (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 28) สะดือเพลงคือคือสัมผัสคำสุดท้ายท่อนต้นและจบ

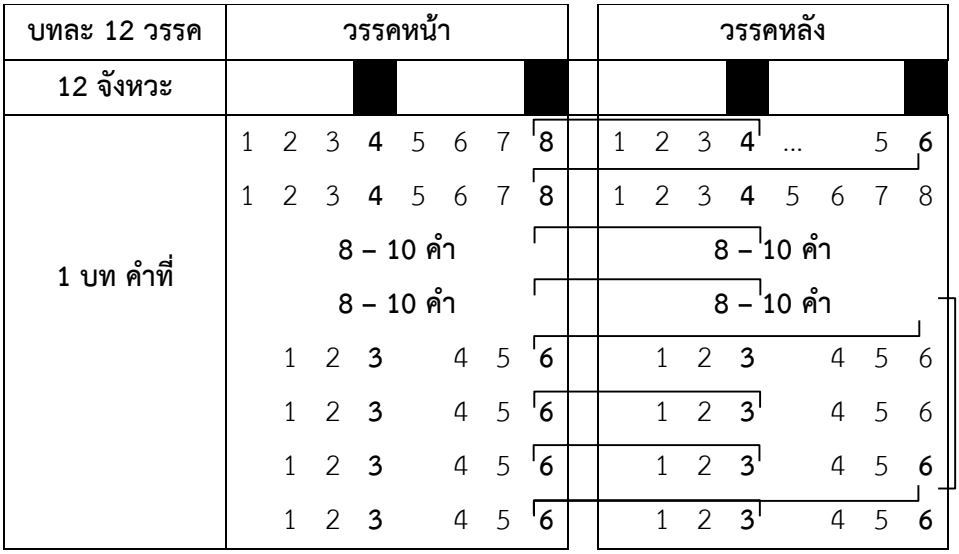
โอ้ ... โอ ...
เองเกิดมาเป็นคนไทย มันก็ต้องพึ่งไทย มาเจอกันก็ต้องพึ่งไถ่ ... พึ่งถาม
พอเพลงกานท์ฉันท์ก็เหล่นไม่ทันเจนสนาม หากผิดพลั้งทางวาจาอย่าพึ่งซาอย่าพึ่งถือ
เสียงน้ำลึกพลอยไหลปลาว่ายพลอยลง พี่ชักจูงพยุงส่งตาลอยพลอยลือ
ลอยพลอยลือ อยากมีชื่อยังพลอยเหล่น อย่าก่อกรรมทำเวรนา ... มาหวังพลอย**หล่ม**

อย่าด่วนเย่อเลยหน่า	ขอพึ่งพาก็เลยนิ่ง
มาเจอหญิงอย่าเหยิดหยิ่ง	ให้เลยยศเลยนาม
ไม่มีทางเลยนั่งโง่	รูปไม่โก้เหมือนนางงาม
ที่แหมันงวมไปกรวมเอางู	อย่าล่อให้นาง ... **งม**

ตัวอย่าง แบบบทละ 5 บาท แสดงตัวหนาหมายถึงตำแหน่งสะดือเพลง ปรบมือ 1 ครั้ง (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 35) สะดือเพลงคือการสัมผัสคำสุดท้ายของท่อนต้นและท่อนจบ

โอ้ ... โอ่ ... น้องจะหาผัวหรือยังหา	เอาผัวเสียเถิดเมื่อหูตาน้องยังรู้ยังเห็น
สักหน่อยจะลุกจะล้ม	ตัวเต้าหัวนมหนอมันจะเลน
หนุ่มเห็น	มันจะลาม ... จะ**ลวน**

อย่าได้อวดตัวเลยแม่ตัวคนดี	จะไปบวชเป็นชีอยู่ตัวคนเดียว
หวังไม่ให้หนุ่มตามเกี้ยว	ไม่พ้นตาเถนไปตาม**กวน**



ภาพที่ 19 ฉันทลักษณ์กลอนเพลงสมัยปัจจุบัน แบบบทละ 8 บาท

ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการสรุปลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงปัจจุบัน บทละ 8 บาท ประกอบด้วย 16 วรรค ๆ ละ 2 จังหวะ (เฉพาะ X ตัวหนา หมายถึง จังหวะตกหลัก) รวมตลอดบทละเท่ากับ 32 จังหวะ ในขณะเดียวกันเมื่อพิจารณาจังหวะที่ปรากฏขึ้นในช่วงท่อนจังหวะรำ 4 วรรค สามารถนับจังหวะ (x ตัวเล็ก X ตัวใหญ่ หมายถึง จังหวะยกและจังหวะตก) ตามที่ปรากฏได้ 16 จังหวะ ตลอดท่อนจังหวะรำดังนี้

วรรคหน้า	วรรคหลัง
กา ก่า ก้า ก๊า ก๋า ... (4-8 คำ)	จา จ่า จ้า จ๊า จ๋า ... (4-8 คำ)
X X X X X X (จังหวะอิสระ)	*X X X X X X (จังหวะอิสระ)*
X X X X X X X X X X (จังหวะอิสระ)	*X X X X X X X X X X (เริ่มเข้าจังหวะรำ)*
X X x X X X X x X X (จังหวะรำ)	*X X x X X X X x X X (จังหวะรำ)*
X X x X X X X x X X (จังหวะรำ)	*X X x X X X X x X X (จังหวะรำ)*
X X X X X X (จังหวะอิสระ)	*X X X X X X (จังหวะอิสระ)*
X X X X X X (จังหวะอิสระ)	*X X X X X X (จังหวะอิสระ)*
X X X X X X (จังหวะอิสระ)	*X X X X X X (จังหวะอิสระ)*
X X X X X X (จังหวะอิสระ)	*X X X X X X (จังหวะอิสระ)*

ภาพที่ 20 ลักษณะจังหวะตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงหลัก แบบบทละ 8 บาท

ที่มา : ผู้วิจัย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ผู้วิจัยสรุปได้ว่าลักษณะภายในกลอนของเพลงจังหวะรำและเพลงสมัยปัจจุบันมีความสอดคล้องกับฉันทลักษณ์เพลงคู่หก ตามที่ ถาวร สุบงกช และคณะ ได้กล่าวว่า เพลงคู่หก มีลักษณะที่เพิ่มจำนวนคำ จำนวนวรรคและสัมผัสจากเพลงคู่สี่ โดยจำแนกเป็น 2 ท่อน ประกอบด้วยท่อนแรก ช่วงที่ 1 คือ ต้นเพลง 4 วรรค วรรคละ 2 จังหวะ และช่วงที่ 2 คือ กระทู้ 4 วรรค วรรคละ 2 จังหวะ ทั้งหมดรวมได้ 48 จังหวะต่อ 1 บทกลอนเพลงโคราชสมัยปัจจุบัน ดังตัวอย่างลักษณะกลอนเพลงโคราชสมัยปัจจุบัน แสดงท่อนที่ 1 (ช่วงที่ 1 และ 2) และ ท่อนที่ 2 ตามลำดับ (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 24-25)

โอ้ ... โอ ... (เกริ่น)
เองเกิดมาเป็นคนไทย มันก็ต้องพึ่งไทย มาเจอกันก็ต้องพึ่งไถ่ ... พึ่งถาม

พอเพลงกานท์ฉันท์ก็เหล่นไม่ทันเจนสนาม หากผิดพลั้งทางวาจาอย่าพึ่งซาอย่าพึ่งถือ
เสียงน้ำลึกพลอยไหลปลาว่ายพลอยลง พี่ชักจูงพยุงส่งตาลอยพลอยลือ

ลอยพลอยลือ อยากมีชื่อยังพลอยเหล่น อย่าก่อกรรมทำเวรนา ... มาหวังพลอยหล่ม

อย่าด่วนเย่อเลยหน่า	ขอพึ่งพาก็เลยนิ่ง
มาเจอหญิงอย่าเหยิดหยิ่ง	ให้เลยยศเลยนาม
ไม่มีทางเลยนั่งโง่	รูปไม่โก้เหมือนนางงาม
ที่แหมันงวมไปกรวมเอางู	อย่าล่อให้นาง ... งม

ผู้วิจัยสรุปได้ว่าภายหลังจากการกำเนิดเป็นเพลงสมัยปัจจุบันแบบ 8 บท ได้พัฒนาใช้การเล่นสัมผัสคำ คำคู่ พลความ เนื้อความ จนกระทั่งลงตัวเป็นเพลงโคราชในปัจจุบันโดยสมบูรณ์ ซึ่งปรากฏในลักษณะเพลงแบบเพลงคู่หกลำดับ ตามด้วยเพลงคู่แปดและเพลงคู่สิบ โดยผู้วิจัยได้ทำการอธิบายฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบเพลงคู่หกในรูปแบบแผนภาพดังนี้ (X หมายถึงสะดือเพลง)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 21 ฉันทลักษณ์เพลงโคราช (เพลงคู่หก) ตามคำอธิบายของ ถาวร สุบงกช และคณะ

ที่มา : ผู้วิจัย

เพลงโคราชแบบเพลงคู่หกได้พัฒนาเป็นเพลงคู่แปดและคู่สิบตามลำดับ โดยเพลงคู่แปด หมายถึง ลักษณะเพลงที่คล้ายกับเพลงคู่หก แต่มีการเพิ่มคำให้มากขึ้นที่ท่อนกระทู้ ซึ่งใช้จังหวะละ 3-4 คำ (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 25-26)

ตัวอย่าง กระทู้เพลงคู่หก

จะปลูกมะนาว หน่วยโหน่ง, กิ่งมันลงหน่อยหน่อย,
มะนาวหน่วยมาหน่อย, จะคล่าวแทนนมแม่ หน่านวล
นมแม่หน่านวล, มะนาวเป็นหน่วย กิงมันก็กวย ... ก็โน่ม (ปรบมือ)

ตัวอย่าง กระทู้เพลงคู่แปด (ตัวหนาคือคำที่เพิ่มจากเพลงคู่หก)

จะปลูกมะนาว **ป่า** หน่วยโหน่ง, **ให่** กิ่งมันลงหน่อยหน่อย,
มะนาวหน่วย **ขึ่น** มาหน่อย, จะคล่าวแทนนมแม่หน่านวล
นมแม่หน่านวล, มะนาวเป็นหน่วย กิงมันก็กวย ... ก็โน่ม (ปรบมือ)

เพลงคู่สิบ หมายถึง ลักษณะเพลงที่คล้ายเพลงคู่หกและเพลงคู่แปด แต่ท่อนกระทู้จะเพิ่มคำมากขึ้น โดย 4 วรรคแรกของท่อนหลังจะใช้จังหวะละ 4 คำ (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 26-27)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ตัวอย่างที่ 1

โอ้ ... โอ่ ... ทำไมจะไม่ได้, แม่สาวคนงาม เข้ามานอนนำ, (ดอกนาน่องเอย ...)
ก๊ะบ้านหนุ่ม ถ้าหากได้ก่ะน่องสาว, พี่จะเฝ้านอนตุ้ม กับแม่ช่ออัญชัญ, ดอกเนอบานนวล

เวลาพี่นึกนิกนิกแหนกแหนก, จะเข่าไปแหวกดูพุงน่อยน่อย จะค่อยตะกิ๊ดนิดนิดหน่อยหน่อย, ดูเขียดตะนาแม่ขานวลนวล

ดูเขียดตะนา แม่ขานวลนวล, บ่อนยัวยวนเคยหน่อนหน่อน ที่จะเฝ้านอนนอน ... นั่งนั่ง (ปรบมือ)

ตัวอย่างที่ 2

เวลาพี่นึกนิกนิกแหนกแหนก,	จะเข่าไปแหวกดูพุงน่อยน่อย
จะค่อยตะกิ๊ดนิดนิดหน่อยหน่อย,	ทำมือโน่มโน่มประโลมนอนนอน
จะเปิดน่ำเข่านา	ให่ถ่วมหญ่าไซนอน
จนปลาค่าวมันเข่าไปนัว	ไนงาไซ ... นาง

ความอิสระของฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชเกิดจากการผสมผสานระหว่างลักษณะเพลงคู่หกและเพลงคู่แปด หรือเพลงคู่แปดกับเพลงคู่สิบก็ได้ เพลงหนึ่ง ๆ อาจกำหนดให้จำนวนคำเท่ากับกระทู้ของเพลงคู่หกก็ได้ หรือหากกระทู้ของท่อนแรกเป็นเพลงคู่สิบ สี่วรรคแรกท่อนหลังอาจมีจำนวนคำเท่ากับกระทู้ของเพลงคู่แปดก็ได้ (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 26-27)

ตัวอย่าง กลอนเพลงคู่สิบ (วรรคแรกท่อนหลังเป็นเพลงคู่แปด)

จะปลูกมะพร้าวเอาไว่ซักต้น แต่พอกิ่งโดน (ดอกนาน้องนา...) มันงามสง่า
พอมะนาวเป็นหน่วย จะทำกรวยไว่บูชา จะเกลี้ยกล่อมถนอมไว่ เหมือนต้นไม้ในป่าสงวน
จะปลูกมะนาว ที่หน่วยโหน่ง ให่กิ่งมันลง หนอยหนอยหน่อยหน่อย
มะนาวเป็นหน่วย ขึ่นมาหน่อย จะคล่าวแทนนม แม่หน่านวลนวล

(แม่หน่านวลนวล มะนาวเป็นหน่วย)	กิ่งมันก็กวย ... *โน่มโน่ม* (ปรบมือ)
จะชังหนามมะนาวมี	มันคือจะดีกั่วหนาวนม
ยามพักร้อนได้ผ่อนร่ม	อาศัยเงามะนาวนาง
จะปลูกมะนาวเอาไว่เหล่นเหล่น	ให่กิ่งมันเอนเป็นแท่นนั่ง
เวลาฉันนึกจะเก็บมะนาว	มนคล่าวแทน ... *นม*

ขณะเดียวกัน สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวว่า ภาษาและรูปแบบการแสดงภาษาที่ใช้เพลงโคราชมีความสำคัญต่อการแสดงเพลงโคราช เนื่องจากส่งผลต่อจิตใจ อารมณ์และความรู้สึกของชาวโคราช แต่ปัจจุบันค่อนข้างลดน้อยลงเพราะ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ด้วยภาษาไทยกลางเข้ามาบทบาทมากขึ้น จึงกลายเป็นภาษากลางสำเนียงโคราช โดยรูปแบบเพลงโคราชปรากฏ 2 รูปแบบคือ กลอนสมบูรณ์ หมายถึง กลอนที่ปรากฏคำคู่ทุกท่อน ท่อนละ 3 คู่ และกลอนแบบที่สอง หมายถึง *“กลอนที่คู่แรกทุกท่อนจะไม่มีสัมผัส ส่วนสัมผัสอื่นเหมือนกลอนสมบูรณ์ ดังตัวอย่าง กลอนสมบูรณ์ ซึ่งแสดงฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราช”* (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 2554 อ้างถึงใน สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 17) โดยสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ได้อธิบายฉันทลักษณ์ โครงสร้างและลักษณะคำคู่ดังนี้ (เลขบรรทัดที่ 1 เช่น (1-12) หมายถึง คำว่า “ชี้” ประโยคที่ 1 สัมผัสกับคำว่าฉันท์ ประโยคที่ 1 คำที่ 12)

ประโยคที่ 1

					1-12										2-13
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ส่วน	พระ	องค์	ทรง	**หมั่น**	**ชี้**	ให้	รู้	รัก	สา	มัค	คี	เอย	ส	**มาน**	**ฉันท์**

ประโยคที่ 2

					2-9										
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ชาติ	มั่น	คง	ทุก	**เขต**	**คาม**	ชน	ชาว	สะ	ยาม	ทุก	**เขต**	**ขันธ์**			

ประโยคที่ 3

				3-10					3-5		5-12				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
จะ	เด็ด	ใบ	ใช้	ดอก		อย่า	ให้	มัน	ชอก	**มัน**	**ช้ำ**				

ประโยคที่ 4

					4-9						5-6				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
อย่า	แยก	ไทย	ไป	คน	ละทิศ	แตก	ความ	คิด	ไป	คน	ละทาง				

ประโยคที่ 5

											6-2				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
พ่อ	หลวง	ทรง		สอน	สั่ง	ให้	รัก	ถิ่น	มี		ละ ธรรม				

ประโยคที่ 6

					6-12										10-12
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
อาจ	ถลำ	ไป	คน	**ละ**	**ทาง**	ถ้า	หลง	ผิด	คิด	ไป	บ้าง	ก็	ให้	**ละ**	**ถือ**

ประโยคที่ 7

		7-4			7-9						8-6				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ท่าน	ยล	ยิน	**ศิล**	**ละ**	**ปะ**	อัค	คะ	ระ	**ศิล**	**ละ**	**ปิน**				

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประโยคที่ 8

											9-12				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
เป็น	นัก	ปราชญ์	ศาสตร์	และ	ศิลป์	แซ็ก	ตัว	โปรด	ไม่	**ละ**	**เป้า**				

ประโยคที่ 9

					9-9	9-8									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ท่าน	บัง	ร้อน	ให้	**ไทย**	**ร่ม**	ใคร	ไม่	รื่นรมย์	เหมือน	**ไทย**	**เรา**				

ประโยคที่ 10

			10-8				10-12				6-12				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
กะ	ษัตริย์	ใน	โลก	จะ	เท่า	พ่อ	หลวง	ของ	คน	**ไทย**	**รือ**				

ภาพที่ 22 ความสัมพันธ์ฉันทลักษณ์เพลงโคราช คำคู่และการสัมผัส

ที่มา : (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 18)

นอกจากนี้ บุญสม สังข์สุข ได้ยกตัวอย่างโครงสร้างฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราช เรื่อง กลอนเพลง ขาดปัญญา ยิ่งกว่าขาดทรัพย์ ของท่าน สุ.ป. กวี จากเอกสารการอบรมการประพันธ์เพลงโคราชของบุญสม สังข์สุข จัดโครงการวันที่ 26 มกราคม 2561 ซึ่งใช้แนวคิดทฤษฎีสี่ช่องในการวางโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชและทำการวิเคราะห์ โดยอภิปรายไว้ความว่า

> *ขออนุญาตใช้กลอนเพลงของท่าน สุ ป.กวี มาเป็นแม่แบบนะครับในมุมมองของผมเห็นว่ามีคติและค่อนข้างสมบูรณ์ เพลงโคราชแบ่งออกเป็น 5 ท่อน ตามตัวอย่าง หรือครูเพลงท่านใดจะแบ่งได้ต่างจากนี้ก็ไม่ผิด แต่ตามความเข้าใจของผม ผมจึงแบ่งมา 5 ท่อน เพื่อให้อธิบายง่ายขึ้น ผมจึงแบ่งออกเป็น 4 ช่อง แล้วนับคำ ประโยคในแต่ละช่อง มี 2-8 คำ ในแต่ละช่องไม่ตายตัวนะครับ ยืดหยุ่นได้ แต่ส่วนตัวผมชอบเพลงคำน้อยที่สื่อความหมายได้ ว่าง่าย กระชับลงจังหวะดี บางทีคำมากไป หมอเพลงไม่ชำนาญก็จะว่าเพลงไม่ตกวรรค ทั้งนี้ทั้งนั้น แล้วแต่ความชอบครับ บางคนว่าเพลงใช้คำมาก ว่าง่ายก็มี เพลงโคราชจะมีคำสัมผัสสระหรือพยัญชนะ และคำบังคับ คำที่ขีดเส้นใต้ (ตัวหนา) คือ “คำคู่” เพลงกลอนนี้มี 3 คู่ทุกท่อน เพลงบางกลอนบางท่อนอาจมี 2 คู่ 3 คู่ ผสมกัน ก็ไม่ผิด แต่ถ้าได้ 3 คู่ และมีความหมายจะสละสลวยฟังเพราะ เพลง 2 คู่ คือ ไม่มีคู่หน้า จะใช้เป็นสัมผัสแทน สำหรับกลอนนี้ ท่อนขึ้นมีคำว่า เป็นห้า กับ เป็นห่วง เรียกว่า คู่แทรก ตรงนี้มีก็ได้ ไม่มีก็ได้ ไม่เป็นคู่บังคับครับ ว่าคำสุดท้ายท่อนกระทู้ที่คำว่า ถือว่าขาดทุน ก่อนท่อนปรบมือ แล้วก่อนปรบมืออาจใช้คู่หนุนก็ได้ เช่น (ขาดฐานขาด*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ถิ่น) พ่อกะแม่ไม่ขาดศีลขาดทาน อย่างนี้ก็ได้ครับ หวังว่าตัวอย่างนี้อาจเกิดประโยชน์บ้างไม่มากก็น้อย* (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2561)

ตัวอย่าง โครงสร้างฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราช เรื่อง กลอนเพลง ขาดปัญญายิ่งกว่าขาดทรัพย์ ของท่าน สุ.ป. กวี โดยแบ่งวรรคตามแนวคิดทฤษฎีสี่ช่อง บุญสม สังข์สุข (ประโยคละ 4 วรรค 4 จังหวะ)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

1. ท่อน ขึ้น (2 ประโยค)

ขาด เงิน ขาด ทอง	พอ ตรึก ตรอง **หา ได้**	อยู่ เหมือน ตะ ไก่เอย..	มอง **หา ด้วง**
นับ สี่ ต้อง เป็น ห้า	เรื่อง เงิน ตรา อย่า เป็นห่วง	แย้ ดง เขา หา ดัก	ไม่ หา ชัก **หา ดุน**

2. ท่อน เดินกลอน (กระทู้) (1 ประโยค)

อย่า มัว ประมาท **คาด โทษ**	พระ ลง โบสถ์ ไม่ **ขาด ธรรม**	ปัญ ญา หมด คอก คน งาม	นั้น แหละ ถือ ว่า **ขาด ทุน**

3. ท่อน ปรบมือ (1 ประโยค)

งาน บุญ ไม่ ขาด ถิ่น	พ่อ กะ แม่	ไม่ ขาด ศีล	ขาด ทาน ***

4. ท่อน เดินกลอนลง (กระทู้ลง) (1 ประโยค)

ถึง จน ทรัพย์ ไม่ อับ **ปัญ ญา**	ได้ เงิน มา กำ **ปั่น ใหญ่**	ไม่ มี ปัญ ญา รัก ษา ไว้	เลย หมด กัน แบ่ง **ปัน ญาติ**

5. ท่อน ปลายลง (1 ประโยค)

ยก บ้าน ใหม่ หา **ราย เหมา**	หนุ่ม ขอ สาว หา **ราย มาศ**	ถึง เงิน จิ หมด แต่ ปัญ ญา มี	จิ งึด อะ **ไร มัน** ***

ภาพที่ 23 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมตามแนวคิดทฤษฎี 4 ช่อง โดยบุญสม สังข์สุข

ที่มา : (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2561)

จากโครงสร้างตามแนวคิดทฤษฎี 4 ช่อง โดยบุญสม สังข์สุข ผู้วิจัยถอดฉันทลักษณ์ในรูปแบบแผนภาพได้ดังนี้

โครงสร้าง	5 ท่อน	ประโยคหรือลักษณะกลอน จำนวนคำแต่ละช่องมี 2-8				
ต้น	ขึ้น	ประโยคที่ 1	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX
		ประโยคที่ 2	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX
กระทู้	เดินกลอน	ประโยคที่ 3	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX
เดินกลอน	ปรบมือกลางกลอน	ประโยคที่ 4	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXX(X)
ลง	เดินหลอนลง	ประโยคที่ 5	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX
	ปลายลง	ประโยคที่ 6	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXX(X)

ภาพที่ 24 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดย บุญสม สังข์สุข

ที่มา : ผู้วิจัย

แนวคิดทฤษฎีสี่ช่องพบว่ายังคงสอดคล้องตามคำอธิบายของ พชร สุวรรณภาชน์ หนังสือโดยสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล เรื่อง โลกทัศน์ของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย : เพลงโคราช ซึ่งได้อธิบายว่า ฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิมหรือแบบสมัยปัจจุบันสมบูรณ์เป็นร้อยกรองที่มีโครงสร้างยืดหยุ่น บทละ 6 ประโยค แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ต้นเพลง กระทู้และลงปลาย ในแต่ละส่วนประกอบด้วยประโยคที่ไม่จำกัดวรรคย่อย (พชร สุวรรณภาชน์, 2543: 163-165) นอกจากนี้ ได้อธิบายเรื่องฉันทลักษณ์เพลงโคราชและต้นรากเพลงโคราชแบบประยุกต์ไว้อย่างน่าสนใจ โดยได้อธิบายฉันทลักษณ์ตามประเภทของเพลงโคราชหลักการพัฒนากลอนเพลงเป็นรูปแบบเพลงโคราชสมัยปัจจุบัน ซึ่งกล่าวไว้ว่า เพลงโคราชสมัยปัจจุบันแบ่งออกเป็น 3 รูปแบบคือ เพลงโคราชดั้งเดิม เพลงโคราชแก้บนและเพลงโคราชซิ่ง (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 40) ผู้วิจัยอธิบายฉันทลักษณ์ของเพลงโคราชทั้ง 3 ประเภทตามคำอธิบายของ พชร สุวรรณ-ภาชน์ ในรูปแบบแผนภาพได้ดังนี้

1. ฉันทลักษณ์เพลงโคราชดั้งเดิม (ลักษณะเดียวกับเพลงโคราชแก้บน) ตามการอธิบายของ พชร สุวรรณภาชน์ โดยผู้วิจัยถอดเป็นรูปแบบแผนภาพได้ดังนี้

ต้นเพลง	ประโยคที่ 1	XXXXXXXXX XXXXXXXXX
	ประโยคที่ 2	XXXXXXXXX XXXXXX
กระทู้หรือ	ประโยคที่ 3	XXXXXXXX XXXXXXXXX XXXXXXXXX
เดินกลอน	ประโยคที่ 4	XXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXX...X
ลงปลาย	ประโยคที่ 4	XXXXXXXX XXXXXXXXX XXXXXXXXX XXXXXXX
	ประโยคที่ 5	XXXXXXX XXXXX
	ประโยคที่ 6	XXXXXXXXXXXX...X

ภาพที่ 25 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชดั้งเดิม

ที่มา : (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 79)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2. ฉันทลักษณ์เพลงโคราชประยุกต์ ตามการอธิบายของ พชร สุวรรณภาชน์ โดยจำแนกเป็น 3 ลักษณะดังนี้

2.1 รูปแบบที่มีต้นรากจากกลอนเพลงก้อม ฉันทลักษณ์ที่อธิบายต่อไปนี้ถอดจากแผ่นบันทึกเสียงเพลงโคราชซิ่งครูกำปั่น ข่อยนอก เพลงดอกเด ปรากฏลักษณะฉันทลักษณ์ที่เพิ่มจำนวนวรรคมากขึ้น แบ่งเป็น 5 ท่อน โดยบังคับสัมผัสที่คำสุดท้ายของแต่ละท่อนอย่างต่อเนื่อง (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 84)

2.2 รูปแบบที่มีต้นรากจากกลอนเพลงโคราชดั้งเดิม ฉันทลักษณ์ที่อธิบายต่อไปนี้ถอดจากแผ่นบันทึกเสียงเพลงโคราชซิ่งครูกำปั่น ข่อยนอก (บางตอน) ปรากฏลักษณะของฉันทลักษณ์ที่เพิ่มจำนวนวรรคหรือคำ โดยการร้องซ้ำให้ครบจังหวะ เพื่อให้เข้ากับดนตรี แบ่งเป็น 6 ประโยค ซึ่งยังคงบังคับสัมผัสตามฉันทลักษณ์เพลงโคราช (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 86)

2.3 ลักษณะที่ 3 รูปแบบที่มีต้นรากจากกลอนสุภาพผสมผสานกลอนเพลงโคราชดั้งเดิม ฉันทลักษณ์ที่อธิบายต่อไปนี้ถอดจากแผ่นบันทึกเสียงเพลงโคราชซิ่ง ของครูกำปั่น ข่อยนอก เพลงสาวเมืองโค หมอเพลงกาเหว่า โชคชัย ปรากฏลักษณะฉันทลักษณ์ที่มุ่งเน้นการประพันธ์เนื้อร้องให้เข้ากับทำนองลูกทุ่งหรือเพลงไทยเดิมที่มีอยู่แล้วให้ลงจังหวะดนตรี (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 88)

ผู้วิจัยถอดฉันทลักษณ์เพลงโคราชประยุกต์ 3 ลักษณะ ตามการอธิบายของ พชร สุวรรณภาชน์ ได้ดังนี้

ตัวอย่าง ลักษณะที่ 1 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชซิ่งที่มีต้นรากจากกลอนเพลงก้อม

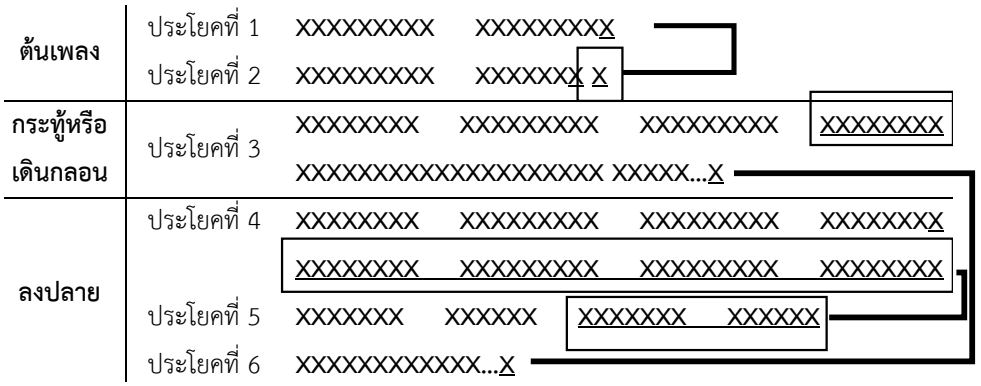
ท่อน	ประโยค	คำ		ลักษณะวรรค
ท่อนที่ 1	ประโยคที่ 1	6	7	x x x x x x x x x x x x x
	ประโยคที่ 2	6	7	x x x x x x x x x x x x x
	ประโยคที่ 3	6	7	x x x x x x x x x x x x x X
ท่อนที่ 2	ประโยคที่ 1	7	6	x x x x x x x x x x x x x
	ประโยคที่ 2	6	6	x x x x x x x x x x x x
	ประโยคที่ 3	6	7	x x x x x x x x x x x x X
ท่อนที่ 3	ประโยคที่ 1	8	6	x x x x x x x x x x x x x
	ประโยคที่ 2	6	8	x x x x x x x x x x x x x
	ประโยคที่ 3	8	9	x x x x x x x x x x x x x x X
ท่อนที่ 4	ประโยคที่ 1	8	7	x x x x x x x x x x x x x
	ประโยคที่ 2	6	7	x x x x x x x x x x x x x
	ประโยคที่ 3	6	9	x x x x x x x x x x x x x x X
ท่อนที่ 5	ประโยคที่ 1	6	7	x x x x x x x x x x x x x
	ประโยคที่ 2	7	7	x x x x x x x x x x x x x
	ประโยคที่ 3	6	10	x x x x x x x x x x x x x x X

ภาพที่ 26 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชซิ่งที่มีต้นรากจากกลอนเพลงก้อม

ที่มา : (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 85)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ตัวอย่าง ลักษณะที่ 2 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชซิ่งที่มีต้นรากจากเพลงโคราชดั้งเดิม



ภาพที่ 27 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชซิ่งที่มีต้นรากจากเพลงโคราชดั้งเดิม

ที่มา : (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 87)

ตัวอย่าง ลักษณะที่ 3 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชต้นรากกลอนสุภาพผสมผสานเพลงโคราชดั้งเดิม

ที่	จำนวนคำ (วรรค)		วรรคหน้า และ วรรคหลัง	สัมผัส (คำที่)		คำสุดท้ายสัมผัสประโยคถัดไป (คำที่)
1	6	5	x x x x x x **x** x **x** x x **x**	7	2	8/4
2	8	8	x x x x x x x **x** x x x **x** x x x **x**	8	4	คำสุดท้าย
3	6	7	x x x x x **x** x x **x** x x x **x**	6	3	6/3
4	8	8	x x x x x x x **x** x x x **x** x x x **x**	8	4	คำสุดท้าย
5	5	6	x x x x **x** x **x** x x x **x**	5	2	8/4
6	8	9	x x x x x x x **x** x x x **x** x x x x **x**	8	4	คำสุดท้าย
7	6	6	x x x x x **x** x **x** x x x **x**	6	2	8/4
8	8	8	x x x x x x x **x** x x x **x** x x x x	8	4	ไม่สัมผัสใดๆ

ภาพที่ 28 ฉันทลักษณ์เพลงโคราชต้นรากกลอนสุภาพผสมผสานเพลงโคราชดั้งเดิม

ที่มา : (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 89)

จากการศึกษาเรื่องลักษณะและฉันทลักษณ์เพลงโคราช ผู้วิจัยสรุปได้ว่าได้พัฒนาจากเพลงขัดอัน เพลงก้อม เพลงหลัก เพลงจังหวะรำและเพลงสมัยปัจจุบัน ลักษณะที่โดดเด่นคือการเล่นสัมผัสและลักษณะที่เรื่องว่าเพลงคู่ กลอนเพลงโคราชในปัจจุบันนิยมใช้เล่นสัมผัสในลักษณะเดียวกับเพลงคู่หก ภายหลังสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมเกิดการเปลี่ยนแปลง เกิดการ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ประยุกต์ความร่วมสมัยเกิดฉันทลักษณ์เพลงโคราชแนวใหม่ 3 ลักษณะคือ ประการแรก ต้นรากที่มาจากกลอนเพลงก้อม ประการที่สอง ต้นรากที่มาจากกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม และประการสุดท้าย ต้นรากที่มาจากกลอนสุภาพ (ฉันทลักษณ์กลอนทั่วไป) ผสมผสานกับกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เน้นความเป็นเพลงลูกทุ่งให้สนุกสนานยิ่งขึ้น การประพันธ์ยังคงสะท้อนความอิสระของธรรมชาติกลอนเพลง ข้อจำกัดของจำนวนคำต่อวรรคที่ไม่ตายตัว จังหวะตกแต่ละวรรคเป็นอิสระจากตำแหน่งตามลำดับคำร้องในฉันทลักษณ์อย่างเด่นชัด วรรคแต่ละวรรคสามารถใช้จำนวนคำได้อย่างอิสระ แม้ความอิสระจะเป็นตัวแปรที่ทำให้กลอนเพลงแต่ละกลอนมีความแตกต่างกัน แต่การบรรจุคำร้องยังคงสอดคล้องกับจังหวะในทำนองกลอน ซึ่งทำให้เกิดจังหวะอิสระและจังหวะตายตัว (จังหวะที่สามารถร่ายรำได้) การประพันธ์กลอนเพลงโคราชทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์จึงถือเป็นภูมิ-ปัญญาและความคิดสร้างสรรค์ของหมอเพลงโคราช

2.2.4.2 องค์ประกอบกลอนเพลงโคราช

จากการศึกษาเรื่องลักษณะและฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชที่ปรากฏตามวิวัฒน์ ผู้วิจัยพบความโดดเด่นด้านองค์ประกอบกลอนเพลงที่หลากหลายและน่าสนใจจากการทบทวนวรรณกรรมดังนี้

บุญสม สังข์สุข กล่าวว่า ภาษาที่ใช้ในกลอนเพลงโคราช มุ่งเน้นเรื่องสำนวนโวหารการเล่นสัมผัสสระ สัมผัสพยัญชนะ สัมผัสคำ คำคู่ที่น่าฟังสัมพันธ์กัน คำร้องสอดแทรกความตลกขบขัน ลักษณะทำนองร้องและฉันทลักษณ์มีลักษณะเฉพาะ โดยเฉพาะในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เช่น ช่วงสะดือเพลง ช่วงเกริ่น ช่วงกระทู้ ช่วงปลายลง ลักษณะฉันทลักษณ์ที่ไม่ตายตัว เป็นต้น ซึ่งพื้นฐานการฟังและความเข้าใจเรื่องสำเนียงภาษาโคราชและลักษณะกลอนเพลงโคราชนั้นสำคัญ เพราะช่วยให้เข้าใจความหมายได้ง่ายขึ้น เกิดอรรถรสมากขึ้น (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

ถาวร สุบงกชและคณะ กล่าวว่า ลักษณะการสัมผัสที่ปรากฏในการร้องเพลงโคราช ประกอบด้วยเนื้อความ พลความ คำคู่ ซึ่งเป็นองค์ประกอบของกลอนเพลงหลัก และสิ่งสำคัญที่โดดเด่นของกลอนเพลงโคราชคือ การเล่นสัมผัสคำ กล่าวคือ เพลงโคราชมีสัมผัสบังคับตามฉันทลักษณ์ที่เป็นลักษณะของการเล่นสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะ ดังที่ปรากฏหลากหลายตามฉันทลักษณ์เพลงคู่หก เพลงคู่แปดและเพลงคู่สิบ เป็นลักษณะเพลงโคราชที่สะท้อนวิวัฒนาการมาสูงสุดอย่างในปัจจุบัน (ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 24-25)

วีระ เลิศจันทึก กล่าวว่า ฉันทลักษณ์เพลงโคราชดั้งเดิมปรากฏการเล่นสัมผัสอย่างงดงาม องค์ประกอบกลอนเพลงยังคงเป็นเพลงที่มี 2 ท่อน คือ ท่อนแรกและท่อนหลัง ท่อนแรกประกอบด้วยเพลงต้นและเพลงกระทู้ ท่อนหลังเป็นท่อนลงจบ นิยมใช้ภาษาโคราช บทกลอนสะท้อนเรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนา ความเชื่อ ประวัติศาสตร์ สังคม วรรณคดี ตำนาน นิทานชาดก สุภาษิต คำ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

พังเพย สิ่งแวดล้อม ความรัก การแสดงเพลงโคราชยังคงไว้ซึ่งความเชื่อ เช่น การไหว้ครู การก้าวขาขึ้นโรงเพลงและการแต่งกาย (วีระ เลิศจันทึก, 2541: 151-154)

พชร สุวรรณภาชน์ กล่าวว่า ความโดดเด่นด้านองค์ประกอบกลอนเพลงอันเป็นเอกลักษณ์ตามที่ปรากฏในเพลงโคราชดั้งเดิม ประกอบด้วยประการแรก คำในตำแหน่งสะดือเพลง หมายถึง จุดกึ่งกลาง ประการที่สอง การสัมผัสในประโยคแบ่งออกเป็นวรรคย่อย ซึ่งไม่บังคับแน่นอน ขึ้นอยู่กับจำนวนคำ จำนวนวรรค แต่หมอเพลงนิยมสัมผัสทั้งพยัญชนะและสระ กล่าวไว้ว่า เอกลักษณ์ของเพลงโคราชคือสำนวนกลอนที่เล่นคำ เล่นความหมาย และประการที่สาม จังหวะร้องไม่คงที่ต่างจากเพลงโคราชประยุกต์ (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 75-81) โดย พชร สุวรรณภาชน์ ได้กล่าวว่า องค์ประกอบการเล่นสัมผัสมีความสัมพันธ์ตามโครงสร้างกลอนเพลงโคราชดั้งเดิม ผู้วิจัยได้ทำการอธิบายในรูปแบบตารางดังนี้

ท่อน	ประโยค (บท)	การเล่นสัมผัส
ต้นเพลง	ประโยคที่ 1	บังคับสัมผัสพยัญชนะ
	ประโยคที่ 2	ที่คำสุดท้ายของประโยค 1 และ 2
กระทู้หรือเดินกลอน	ประโยคที่ 3	บังคับสัมผัสสระ ที่คำสุดท้ายของประโยค 3 และ 6 (สะดือเพลง)
ลงปลาย	ประโยคที่ 4 ประโยคที่ 5 ประโยคที่ 6	บังคับสัมผัสสระ ที่คำสุดท้ายของประโยค 4 และ 5 คำสุดท้ายประโยคที่ 6 “สะดือเพลง” สัมผัสกับคำสุดท้ายประโยคที่ 3

ตารางที่ 6 ความสัมพันธ์ด้านการเล่นสัมผัสตามโครงสร้างกลอนเพลงโคราชดั้งเดิม

ที่มา : (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 75-81)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวว่า องค์ประกอบที่สำคัญที่ปรากฏตามฉันทลักษณ์เพลงโคราชคือ การเล่นสัมผัส ซึ่งละเล่นสัมผัสภายในท่อนและระหว่างท่อน ประกอบด้วย 4 ลักษณะดังนี้

1. สัมผัสใน หมายถึง การเล่นสัมผัสในวรรค เช่น การสัมผัสสระหรือพยัญชนะ

2. สัมผัสนอก หมายถึง การเล่นสัมผัสระหว่างวรรค เน้นสัมผัสสระ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3. คำคู่ หมายถึง คำที่มีสองคำหรือสองพยางค์ บ้างเป็นพยัญชนะ สระ ตัวสะกดหรือวรรณยุกต์เดียวกันประกอบอยู่ในคำ ๆ นั้น โดยกลอนเพลงโคราชที่สมบูรณ์จะมีคำคู่ท่อนละ 3 คู่

4. คำบังคับ หมายถึง คำสุดท้ายของท่อนขึ้น (บทที่ 3) จะต้องเป็นสัมผัสบังคับเดียวกับคำสุดท้ายของท่อนกระทู้ (บทที่5) โดยในท่อนเดียวกันนั้นจะบังคับให้คำสุดท้ายของท่อนกระทู้ (บทที่ 6) สัมผัสกับคำสุดท้ายของท่อนปลายลง (บทที่ 10) ซึ่งเป็นบทสุดท้ายของเพลงโคราช ซึ่งก่อนจบเพลงจะต้องสัมผัสบังคับอีก 1 คู่ ที่ตำแหน่งคำสุดท้ายของท่อนปลายลง (บทที่ 8 และ9) ดังนั้น คำบังคับหรือการเล่นสัมผัสบังคับจะเป็นตัวเชื่อมระหว่างท่อนที่ตายตัว โดยเป็นการเล่นสัมผัสที่เสียงเดียวกัน ซึ่งปรากฏการเล่นคำในลักษณะของสัมผัสเสียง วรรณยุกต์ หรือตัวสะกดเป็นสำคัญ เช่น ช้ำ-ธรรม (สัมผัสเสียง) ถือ-รือ (สัมผัสตัวสะกด)

ตัวอย่าง กลอนเพลงรักในหลวง (ตามตารางฉันทลักษณ์)

(การร้องโอ่) โอ้...โอ..เออ.....เออะ ๆๆๆๆๆ...เอ้อ...เอ่ย.....
ส่วนพระองค์ ทรงหมั่นชี้ ให้รู้รักสามัคคี (ดอกนางาม .... เอย.) สมาน**ฉันท์**
ชาติมั่นคง ทุกเขตคาม ชนชาวสยาม ทุกเขต**ขันธ์**
จะเด็ดใบใช้ดอก อย่าให้มันชอกมัน **(ช้ำ)**
อย่าแยกไทยไปคนละทิศ แตกความคิดไปคนละทาง
พ่อหลวงทรงสอนสั่ง ให้รักถิ่นมีศีลธรรม ถิ่นมีศีล**ธรรม**
อาจถลำไปคนละทาง ถ้าหลงผิดคิดไปบ้าง ก็ ให้ ละ **(ถือ)*****
ท่านยลยินศิลปะ อัครศิลปิน
เป็นนักปราชญ์ศาสตร์และศิลป์ แซ็กตัวโปรด ไม่ละ (เป่า)
ท่านบังร้อน ให้ไทยร่ม ใครไม่รื่นรมย์ เหมือนไทย (เรา)
กษัตริย์ในโลก จะเท่าพ่อหลวงของคน ไทย ... **รือ**

(สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 19)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ได้อธิบายเกี่ยวการใช้คำคู่ โดยกล่าวว่า กลอนเพลงโคราชที่สมบูรณ์ต้องปรากฏคำคู่ในกลอน โดยลักษณะคำคู่เป็นการเล่นสัมผัสเป็นคู่ ๆ จากโครงสร้างกลองเพลงโคราช เรื่อง กลอนเพลงรักในหลวง สามารถอธิบายลักษณะการใช้คำคู่ตามท่อนต่าง ๆ แบบ 5 ท่อนได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 ท่อนขึ้น (พบ 3 คู่) พบว่าคำสัมผัสที่เป็นคำคู่ (สัมผัสเสียงและรูปของพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์หรือตัวสะกดเป็นคู่) ได้แก่ หมั่นชี้ สมานฉันท์ มัน(ช้ำ) สำหรับคำ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

สัมผัสคู่อิสระ (เลือกสัมผัสเสียงของพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์หรือตัวสะกดเดียวกัน) ได้แก่ ชี้ กับ คี ฉันท์ กับ ขันธ์ คาม กับ สยาม ดอก กับชอก และคำสัมผัสคู่บังคับ (บังคับสัมผัสเสียงวรรณยุกต์และตัวสะกดเดียวกัน) คำสุดท้ายของท่อนขึ้นบังคับสัมผัสกับคำสุดท้ายของท่อนกระทู้ ได้แก่ คำว่า (ช้ำ) กับคำว่า (ธรรม)

ท่อนที่ 2 ท่อนเดินกลอนหรือกระทู้ (พบ 3 คู่) พบว่าคำสัมผัสที่เป็นคำคู่ (สัมผัสเสียงและรูปของพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์หรือตัวสะกดเป็นคู่) ได้แก่ ละทิศ ละทาง ละธรรม สำหรับคำสัมผัสคู่อิสระ (เลือกสัมผัสเสียงของพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์หรือตัวสะกดเดียวกัน) ได้แก่ ทิศ กับคิด ทาง กับสั่ง และคำสัมผัสคู่บังคับ (บังคับสัมผัสตัวเสียงวรรณยุกต์และตัวสะกดเดียวกัน) ได้แก่ คำว่า (ธรรม) บังคับมาจากคำว่า (ช้ำ) คำสุดท้ายของท่อนขึ้น

ท่อนที่ 3 ท่อนปรบมือกลางกลอน (พบ 3 คู่) พบว่าคำสัมผัสที่เป็นคำคู่ (สัมผัสเสียงและรูปของพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์หรือตัวสะกดเป็นคู่) ได้แก่ ละถือ กับ ศีลธรรม (ท่อนเดินกลอน) สำหรับคำสัมผัสคู่อิสระ (เลือกสัมผัสเสียงของพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์หรือตัวสะกดเดียวกัน) ได้แก่ ธรรม กับ ถลำ ทาง กับ บ้าง และคำสัมผัสคู่บังคับ (บังคับสัมผัสตัวเสียงวรรณยุกต์และตัวสะกดเดียวกัน) ได้แก่ คำว่า “ถือ” ถือเสน่ห์ของการร้องในท่อนปรบมือกลางกลอน กล่าวคือจะมีการปรบมือที่คำสุดท้ายของท่อนซึ่งตรงกับคำว่า “ถือ” โดยเป็นสัญลักษณ์ว่าคำสุดท้ายของเพลงจะต้องลงด้วย “สระ” เดียวกัน คือ “สระอือ”

ท่อนที่ 4 กระทู้ลง มี 3 คู่ พบว่าคำสัมผัสที่เป็นคำคู่ (สัมผัสเสียงและรูปของพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์หรือตัวสะกดเป็นคู่) ได้แก่ ศิลปะ ศิลปิน ละเป่า สำหรับคำสัมผัสคู่อิสระ (เลือกสัมผัสเสียงของพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์หรือตัวสะกดเดียวกัน) ได้แก่ ปราชญ์ กับ ศาสตร์ และคำสัมผัสคู่บังคับ (บังคับสัมผัสตัวเสียงวรรณยุกต์และตัวสะกดเดียวกัน) ได้แก่ คำว่า (เป่า) ออกเสียงสระ (เอา) ซึ่งเป็นคำสัมผัสบังคับคู่กับคำว่า (เรา) คำสุดท้ายในท่อนปลายลงถัดไป

ท่อนที่ 5 ท่อนปลายลง มี 3 คู่ พบว่าคำสัมผัสที่เป็นคำคู่ (สัมผัสทั้งเสียงและรูป ด้านพยัญชนะและตัวสะกดเป็นคู่) ได้แก่ ไทยร่ม ไทยเรา ไทยรือ สำหรับคำสัมผัสคู่อิสระ (เลือกสัมผัสเสียงของพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์หรือตัวสะกดเดียวกัน) ได้แก่ ร่ม รมย์ และคำสัมผัสคู่บังคับ (บังคับสัมผัสตัวเสียงวรรณยุกต์และตัวสะกดเดียวกัน) ได้แก่ คำว่า (เรา) เป็นคำสัมผัสบังคับมาจากคำว่า (เป่า) ในท่อนกระทู้ลงก่อนหน้า และคำลงท้ายว่า (รือ) เป็นคำสัมผัสบังคับมาจากคำว่า (ถือ) ในท่อนปรบมือกลางกลอน (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 19)

ถาวร สุบงกชและคณะ และ ปรีชา อุยตระกูล กล่าวว่า องค์ประกอบกลอนเพลงโคราชมีความโดดเด่นด้านการใช้ภาษาโคราช ด้านเสียง ด้านการสื่อความและด้านการตั้งชื่อเพลงดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

1. ด้านการใช้ภาษาโคราช

1.1 สำเนียงและความหมายของศัพท์เฉพาะของภาษาโคราชที่ผสมผสานอยู่กับภาษาไทยกลางในเพลงโคราช กล่าวคือ ความไพเราะของเพลงโคราชเกิดจากการใช้ภาษาไทยกลางผสมผสานกับภาษาโคราช ทำนองมีลักษณะเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ หากคุ้นชินกับสำเนียงโคราชที่มีความแปร่งไปจากภาษาไทยกลางและคำศัพท์เฉพาะในภาษาโคราชก็จะช่วยให้เข้าใจเนื้อความของเพลงโคราชมากยิ่งขึ้น แต่ปัจจุบันพบว่าเพลงโคราชมีการใช้ภาษาไทยกลางมากกว่าภาษาโคราช สรุปได้ว่าเพลงโคราชโดดเด่นเรื่องของภาษา 2 ลักษณะ คือ สำเนียงของคำและความหมายของศัพท์เฉพาะในภาษาโคราช (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 32) ตัวอย่าง ลักษณะของเสียงที่แปร่งไปจากภาษาไทยกลาง แต่มีความหมายเหมือนกัน

วัว	ออกเสียง	งัง
ควาย	ออกเสียง	ควย
ขบขัน	ออกเสียง	คบขัน
จุด	ออกเสียง	จุ๊ด
บริสุทธิ์	ออกเสียง	บริซุด

ตัวอย่าง คำศัพท์และวลีเฉพาะในภาษาโคราชที่โดดเด่น

ซะ	หมายถึง	เสีย
เอา	หมายถึง	รัก แต่งงาน
จิ	หมายถึง	จะ
จั๊กจิทำยังไง	หมายถึง	ไม่ทราบจะให้ทำอย่างไร
มันขี่หรายขี่เหร่โพด	หมายถึง	มันขี่เหร่เกินไป
หง่อนหง่อ	หมายถึง	ท่าทางไม่สง่างาม
เหมือนหยั่ง	หมายถึง	เหมือนอย่าง เหมือนกับ
ดา เดิ้ง	หมายถึง	ด้วย
เนอ เดอ	หมายถึง	นะ
เดิ่น	หมายถึง	ที่โล่งเตียน
ไก่โอก	หมายถึง	ไก่ตัวผู้ที่โตเต็มตัว
เตลิด	หมายถึง	เลยไป
อ่วย	หมายถึง	เลี้ยว เปลี่ยนทิศทาง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

1.2 การออกเสียงจากภาษาไทยกลางมาเป็นภาษาโคราช เป็นลักษณะของการปรับเสียงวรรณยุกต์ของคำบางคำ บ้างออกเสียงตามคำในภาษาอีสานโดยตรง บ้างเป็นภาษาโคราชโดยเฉพาะ (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 32) ตัวอย่าง การออกเสียงในคำภาษาไทยกลางแต่ปรับวรรณยุกต์ให้เป็นเสียงของภาษาโคราช

ฆ่า	ออกเสียง	ข่า
น้อย	ออกเสียง	น่อย
ท้อง	ออกเสียง	ท่อง

1.3 การใช้ภาษาโคราชลักษณะของคำขยาย เพื่อประสิทธิภาพในการสื่อความ เน้นความหมายให้เกิดภาพที่ชัดเจนขึ้น (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 32) ตัวอย่าง ภาษาโคราชที่ใช้เพื่อการขยายความ

ดำปี๋	หมายถึง	สีดำ
ดำคุมมุม	หมายถึง	ดำสลัวๆ
เหลืองอ๋อย เหลืองเต้อ	หมายถึง	สีเหลือง
น้ำไหลลั่งๆ	หมายถึง	น้ำไหล
ลอยเวิ่น (ลอยแบบสง่า)	หมายถึง	ลอย
ตั้งต่องหม่อง	หมายถึง	ตั้ง
เตี้ยต้อกม่อก	หมายถึง	เตี้ย
เขียวตื๊อ (เขียวมาก)	หมายถึง	สีเขียว
แดงแจ๊ด (สีแดงสด)	หมายถึง	สีแดง

1.4 การเล่นสัมผัสตามฉันทลักษณ์ว่าด้วยการเล่นสัมผัสในสัมผัสนอก การเล่นคำ การเล่นความหมายอย่างสละสลวยแล้ว หมอเพลงที่มีความสามารถในการว่าเพลงจะต้องมีครบองค์ 4 คือ “ปัญญาดี เสียงดี ชั้นเชิงดี และใจเย็น” (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 36)

2. ด้านเสียง โดดเด่นเรื่องของคำร้องที่ช่วยให้เสียงทำนองเพลงเกิดความไพเราะมากขึ้น ด้วยลักษณะเสียงและความหมายเกิดขึ้นอย่างสัมพันธ์กันอย่างลงตัว ซึ่งเสียงที่ใช้ในเพลงโคราชช่วยทำให้ผู้ฟังเข้าถึงความไพเราะและสร้างภาพพจน์ไปในขณะเดียวกันดังนี้

2.1 การใช้คำเลียนเสียงธรรมชาติ เช่น “เสียงนกเค้ามาร้องร่าคิกคิกคุกคิก บินมาจับต้นจิกบ่อนคาคบแคบแคบ มันบินโถมถลาบิถาถะแหลแลแหลม มาจับเครือตำลึงทำตาโล ... โล”

2.2 การเล่นสัมผัส เป็นลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นที่สุดในเพลงโคราช เนื่องจากเกิดเสียงที่คล้องจองสัมผัสกันในทุกวรรค ทุกกลอน บ้างเป็นการเล่นเสียงของพยัญชนะตัวเดียวตลอดกลอน เรียกว่า “เพลงตัวเดียว” บ้างเป็นการเล่นสัมผัสผสมผสานของเสียงที่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เกิดจาก “พยัญชนะ”และ“สระ” บ้างเป็นการเล่นสัมผัสเสียงของพยัญชนะเป็น “คำคู่” นิยมเล่นเสียงดังกล่าวเป็นกลุ่มๆ เช่น บทที่ 1 เล่นสัมผัสกับบทที่ 2 บทที่ 3 เล่นสัมผัสกับบทที่ 4 โดยที่เล่นสัมผัสร่วมกันทั้งท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 36) ตัวอย่าง (ท่อนที่/บทที่)

1/1 อย่าให้เค้าเสีย**เวลาคอย** เหมือนอย่างเราฟันอ้อยดอกนา**ดำ**นา ... **สลาข้อ**
1/2 เป็นนักเลงเต้น**รำ**ญาติก็**นำ**มา**รอ** ว่าใครจะอ่อนหรือ**แข็ง**มาลอง**แสดง**กันทีละคู่
1/3 เหมือนใช่ชีดยา**ฝอย**ว่า**คอย**จน**ใบฝ่อ** น้ำเมื่อ**ไหร่**จะ**ไหล**มา**ล่อ**หญ้า**ไซใบฟู**
1/4 หญ้าไซใบ**ฟูไหล**มา**ลู่**พอ**ใบฟอง** แต่ข่า**เฝ้าเขา**ยังมอง ... ขาย**ใบฝิ่น**
2/1 จะหนักกิโลหรือเบา**กิโล** เอ้าลองมาโชว์ในเกมส์**กีฬา**
2/2 เป็นนัก**ปราชญ์**ผู้**ฉลาด**อย่างว่า อย่ามัวแต่**หลง**ในกอง**กิเลส**
2/3 อย่า**ให้**เจ้า**ทาน**ท่าน**ใจระทม** **กะเทิน**โยมนิมนต์**เทศน์**
2/4 อย่ากินแต่**เหล้ากล่าว**เรื่อง**ธรรม** ให้เกิดมล ... **ทิน**

จากกลอนข้างต้นอธิบายการเล่นสัมผัสได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 บทที่ 1 และ บทที่ 2
เล่นเสียงพยัญชนะ เวลาคอย สลาข้อ (คำคู่)
เล่นเสียงสระ (สะกด) ดำ นำ รำ รอ แข็ง แสดง
ท่อนที่ 1 บทที่ 3 และ บทที่ 4
เล่นเสียงพยัญชนะ ใบฝ่อ ใบฟู ใบฟอง ใบฝิ่น (คำคู่)
เล่นเสียงสระ (สะกด) ฝอย คอย ไหร่ ไหล ไหล ล่อ
เล่นเสียงสระ (สะกด) ฟู ลู่ ฟู ฟอง ไซไหล ไซ เฝ้า เขา
ท่อนที่ 2 บทที่ 1 และ บทที่ 2
เล่นเสียงพยัญชนะ กิโล กีฬา กิเลส (คำคู่)
ท่อนที่ 2 บทที่ 3 และ บทที่ 4
เล่นเสียงพยัญชนะ ระทม เทศน์ ธรรม ทิน
เล่นเสียงสระ (สะกด) ปราชญ์ ฉลาด หลง กิเลส ให้ ใจ ทาน ระทม กะเทิน เทศน์ เหล้า กล่าว (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 36)

2.3 การใช้คำเอื้อนเสียง ลักษณะการเอื้อนเสียงตามฉันท-ลักษณ์เพลงโคราช คือ วรรคสุดท้ายของบาทที่ 1 ท่อนแรก และวรรคสุดท้าย บาทที่ 4 หลัง เสียงการเอื้อนนั้นบ้างว่าเพื่อความโหยหวนในกรณีที่ต้องการแสดงความโศกเศร้า เช่น เพลงจาก บ้างว่าเพื่อ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ความอาลัยอาวรณ์ของชายหนุ่มต่อหญิงสาวที่ต้องแยกทางกัน เช่น เพลงเกี้ยวแกมจาก (ปรีชา อุย-ตระกูล, 2521: 36) ตัวอย่าง ตำแหน่งการเอื้อนเสียงตามฉันทลักษณ์เพลงโคราช

1/1 อย่าให้เค้าเสียเวลาคอย	**เหมือนอย่างเราฟันอ้อยดอกนาดำนา ... สลาข้อ**
1/2 เป็นนักเลงเต้นรำญาติก็นำมารอ	ว่าใครจะอ่อนหรือแข็งมาลองแสดงกันทีละคู่
1/3 เหมือนใช่ชีดยาฝอยว่าคอยจนใบฝ่อ	น้ำเมื่อไหร่จะไหลมาล่อหญ้าไซใบฟู
1/4 หญ้าไซใบฟูไหลมาลู่พอใบฟอง	แต่ข่าเฝ้าเขายังมอง ... ขายใบฝิ่น
2/1 จะหนักกิโลหรือเบากิโล	เอ้าลองมาโชว์ในเกมกีฬา
2/2 เป็นนักปราชญ์ผู้ฉลาดอย่างว่า	อย่ามัวแต่หลงในกองกิเลส
2/3 อย่าให้เจ้าทานท่านใจระทม	กะเทินโยมนิมนต์เทศน์
2/4 อย่ากินแต่เหล้ากล่าวเรื่องธรรม	**ให้เกิดมล ... ทิน**

3. ด้านการสื่อความ

3.1 การใช้คำขยาย เป็นการใช้คำเพื่อให้ความหมายเด่นชัดเจนขึ้น ง่ายต่อการเข้าใจ เช่น “เหลียวดูหน้าดูหนวดไม้ก้าน *ดำปี๋ปี๋*และเห็นแต่ *ใบไม้ปักเป็นปุ้มปุ้ม*” การขยายความคือ คำว่า “ปี๋ปี๋” ขยายคำว่า “ดำ” และคำว่า “ปุ้มปุ้ม” ขยายคำว่า “ใบไม้” เป็นต้น

3.2 การเน้นคำ เป็นการกล่าวเน้นสิ่งใดสิ่งหนึ่งหลายๆครั้ง ลักษณะการเอ่ยนามไวพจน์ซ้ำ ๆ เช่น “นี่แหละ *ทุกข์ชังชังทุกข์* ไว้จะเวียนว่าย *กองทุกข์* เหวย”

3.3 การใช้ความเปรียบ เป็นการเปรียบเทียบสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพื่อแสดงโวหารที่คมคายและเน้นความหมายให้เด่นชัด เช่น “หัวใจตะเพิ่นปานนี้ลมพัดหลังคาเรือนแพ” เปรียบเทียบว่าหัวใจของคนเราหากมีสิ่งใดมากระทบก็รู้สึกวุ่นวาย ไม่สงบเปรียบเสมือนเรือนแพที่ต้องลมพัด (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 37-38)

3.4 การใช้สัญลักษณ์ เป็นการแทนสัญลักษณ์ด้วยสิ่งใดสิ่งหนึ่งแต่คนละความหมาย เช่น กล่าวถึงผู้หญิง แทนสัญลักษณ์ด้วย “ดอกไม้” เป็นต้น จุดมุ่งหมายของการใช้สัญลักษณ์ในเพลงโคราชก็เพื่อให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการหรือการสร้างภาพพจน์จากจินตนาการ การใช้สัญลักษณ์ช่วยให้เรื่องจริงที่ดูธรรมดาเกิดความน่าสนใจมากขึ้น ส่งผลต่อคุณค่าทางศิลปะ สัญลักษณ์ที่ใช้ในเพลงโคราชมีหลายลักษณะ เช่น สัญลักษณ์แทนความดี กิริยาอาการ ผู้ชาย ผู้หญิง เป็นต้น เช่นตัวอย่าง การใช้คำว่า “เทือกนา”และ“หอย” เป็นสัญลักษณ์แทนการสื่อความ “แต่มีการขึ้นยังลงได้ทั้งนาทั้งไร่ก็ลงทำ*เทือกนา*ดีดีมันแต่รอย*หอย*มาลงเดิน” โดยคำว่า “เทือกนา” แสดงถึง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

การดำเนินชีวิตที่ราบรื่น และคำว่า “หอย” แสดงถึง ปัญหา อุปสรรคในการดำเนินชีวิต (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 39)

3.5 ลักษณะเนื้อหากลอนเพลงโคราช จำแนกหลัก ๆ ได้ 3 ประเภท ประเภทแรก เกี้ยวพาราสี ประเภทที่สอง ลองภูมิปัญญา เช่น การยกปัญหาเกี่ยวกับปรัชญาพุทธศาสนา และประเภทที่สาม เล่นเป็นเรื่อง จำแนกได้ 4 ประเภท คือ ลักพาหนี ตีหมากผัว ชิงชู้สู่ขอ ซึ่งเรื่องที่นิยมเล่นคือ อินถะปัตถา จันทโครพ พระรถเมรี พระเวสสันดร (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 36)

4. การตั้งชื่อเพลงโคราช ผู้ประพันธ์สามารถตั้งใหม่ตามแต่หมอเพลงที่สร้างรูปแบบฉันทลักษณ์นั้น ๆ ไม่จำเป็นต้องเรียกว่าเพลงคู่แปด เช่น พ่อน้อย วงศ์คง กล่าวว่า เพลงโคราชมี 4 ชื่อ คือ ลิ้นทะเล ระลอกคลื่นกระทบฝั่ง ราชสีห์ชักรถ และพยักฆ์ข้ามห้วย เป็นต้น ทั้งนี้ลีลาของฉันทลักษณ์ก็เป็นไปตามลักษณะของชื่อและลักษณะเฉพาะด้านการประพันธ์กลอนเพลงของหมอเพลงแต่ละบุคคล (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 27)

นอกจากนี้ พชร สุวรรณภาชน์ ได้อธิบายองค์ประกอบกลอนเพลงที่ปรากฏในเพลงโคราชแบบประยุกต์ว่าประกอบด้วยสิ่งสำคัญ 3 ประการ ประกอบด้วยประการแรก การนิยมเพลงคู่หก (เพลงคู่หกคือ สัดส่วนของบทเป็น 3 เท่าของเพลงคู่สอง) ประกอบที่สอง จังหวะร้องคงที่ตามเครื่องดนตรีบรรเลง ต่างจากเพลงโคราชดั้งเดิม และประการที่สาม นิยมใช้เนื้อหาเข้ากับยุคสมัยมากขึ้น (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 84)

จากการศึกษาเรื่ององค์ประกอบกลอนเพลงโคราช ผู้วิจัยสรุปได้ว่า กลอนเพลงโคราชในปัจจุบันประกอบด้วยความสำคัญด้านเนื้อหาและสื่อความ ด้านการประพันธ์คำร้อง ด้านภาษา ด้านสำเนียง ด้านลักษณะเฉพาะ ด้านทำนองกลอน ด้านจังหวะ ด้านการตั้งชื่อเพลง ด้านองค์ประกอบเบื้องต้นของกลอนเพลงโคราชแบบประยุกต์ ซึ่งองค์ประกอบต่าง ๆ มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์และการแสดงเพลงโคราชทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์

2.2.4.3 โครงสร้างทำนองเพลงโคราช

ลักษณะและฉันทลักษณ์กลอนเพลง และองค์ประกอบของกลอนเพลง ยังคงเป็นสาระสำคัญที่เชื่อมโยงไปสู่ลักษณะโครงสร้างทำนองเพลง โดยผู้วิจัยจะทำการอธิบายเฉพาะในส่วนของเพลงโคราชในปัจจุบัน เนื่องจากเป็นลักษณะทำนองเพลงโคราชหลังการพัฒนาแบบดั้งเดิมแล้ว ซึ่งประกอบด้วยทำนองโอ่และทำนองกลอนเป็นหลักสำคัญดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

บุญสม สังข์สุข กล่าวว่า การฟังเพลงโคราชประกอบด้วย การฟังเนื้อเรื่องที่โต้ตอบและการฟังการแก้สำนวนกลอน สิ่งที่สำคัญของการฟังเพลงโคราชคือ ผู้ฟังควรรู้เรื่องโครงสร้าง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองเพลงอันประกอบด้วยทำนองขึ้น ทำนองกระทู้เดินกลอนและทำนองตอบหรือปลายลง เพื่อ อรรถรสในการฟัง โครงสร้างการร้องเริ่มร้องโดยใช้ทำนองเดียวที่เรียกว่า “ทำนองโอ่” โดยจะร้องครั้งเดียวเฉพาะตอนเริ่ม หมอเพลงโคราชอาชีพจะสามารถร้องโอ่ได้ยาวสั้นแต่ละบุคคลหลังจากร้องโอ้โอ่จึงร้องทำนองกลอนตามลำดับ ไม่ปรากฏทำนองลงจบ “ทำนองกลอน” สามารถจำแนกท่อนได้ 2 ลักษณะประกอบด้วยลักษณะทำนองกลอนแบบ 5 ท่อน และ 3 ท่อน หรือตามแต่ดุลยพินิจของหมอเพลงจะจัดจำแนกกลอนเพลงเพื่อความเข้าใจที่ง่ายขึ้นตามละบุคคล สำหรับการร้องโอ่สำหรับเกริ่นนำสามารถทำได้ 2 รูปแบบขึ้นอยู่กับหมอเพลง คือ แบบชั้นเดียว หมายถึง การว่าทำนองโอ่ จำนวน 1 รอบ และแบบสองชั้น หมายถึง การว่าทำนองโอ่ จำนวน 2 รอบ ทั้งนี้ การใช้ลูกคอจะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตามแต่ละบุคคล (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

ทำนองโอ่ที่ใช้ในการขึ้นต้นและเป็นที่แพร่หลายคือคำร้องที่ว่า “โอ้.....โอ่.....เออ.....เออะ...ๆ...ๆ...ๆ...ๆ.....เอ้อ.....เอ่ย.....” (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 19)

บุญสม สังข์สุข กล่าวว่า โครงสร้างทำนองกลอนหลังทำนองการร้องโอ่สามารถจำแนกได้ 5 ทำนอง ประกอบด้วยทำนองท่อนต้น ทำนองท่อนกระทู้เดินกลอน ทำนองท่อนปรบมือกลางกลอน ทำนองท่อนกระทู้ลงและทำนองท่อนปลายลง ใช้การปรบมือเท่านั้น ภายหลังหมอเพลงได้ผนวกความรู้และความคิดสร้างสรรค์ กำเนิดเป็นเพลงโคราชประยุกต์หรือโคราชซิ่ง ซึ่งใช้วงดนตรีลูกทุ่งประกอบ เพื่อสร้างอรรถรสในการฟัง (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

นอกจากนี้ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวว่า โครงสร้างทำนองจำแนกได้ 5 ทำนองและ 3 ทำนองตามฉันทลักษณ์และความประสงค์การแบ่งประโยคเพลงของแต่ละบุคคลดังนี้

1. โครงสร้างทำนองเพลงแบบ 5 ทำนอง
    1. ท่อนขึ้น (ประโยคที่ 1-3)
    2. ท่อนเดินกลอนหรือกระทู้เพลง (ประโยคที่ 4-5)
    3. ท่อนปรบมือกลางกลอน (ประโยคที่ 6)
    4. ท่อนกระทู้ลง (ประโยคที่ 7-8)
    5. ท่อนปลายลง (ประโยคที่ 9-10)
2. โครงสร้างทำนองเพลงแบบ 3 ทำนอง
    1. ท่อนต้น (ประโยคที่ 1-3)
    2. ท่อนกระทู้ (ประโยคที่ 4-6)
    3. ท่อนปลาย (ประโยคที่ 7-10)

(สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 19)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

วีระ เลิศจันทึก กล่าวว่า โครงสร้างทำนองเพลงโคราชแบบดั้งเดิมในปัจจุบันจำแนกได้ 2 ทำนองตามตามฉันทลักษณ์ โดยมีสะดือเพลง คือ คำสุดท้ายของท่อนกระทู้และท่อนลงจบต้องเป็นเสียงเดียวกัน ประกอบด้วยท่อนที่ 1 คือ ต้นเพลง หมายถึง ช่วงท่อนนำและท่อนกระทู้หมดทำนองที่สะดือเพลงคำสุดท้าย และท่อนที่ 2 คือ ท่อนหลัง หมายถึง ช่วงท่อนขยายท่อนกระทู้ก่อนหน้าและท่อนลงจบ สิ้นสุดทำนองที่สะดือเพลงคำสุดท้าย (วีระ เลิศจันทึก, 2541: 151-154)

พชร สุวรรณภาชน์ กล่าวว่า ทำนองเพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏ 3 ทำนองโดยมีโครงสร้างทำนองมีความสัมพันธ์กับเนื้อหาเพลงโคราชดั้งเดิมดังนี้

ทำนอง	ประโยค (บท)	เนื้อหา
ต้นเพลง	ประโยคที่ 1	เกริ่นนำ ไม่ใช่กลอนโต้ตอบ
	ประโยคที่ 2	นำเข้าสู่ “กระทู้”
กระทู้หรือเดินกลอน	ประโยคที่ 3	เดินกลอน เริ่มร่ายรำประกอบ และเข้าสู่เนื้อหาแสดงไหวพริบด้านภาษา สำนวนเปรียบเปรย การเล่นสัมผัสการด้นกลอน
ลงปลาย	ประโยคที่ 4	เนื้อหาเดียวกับท่อนกระทู้ ลักษณะกลอนแบบคู่สี่ เพิ่มการเกริ่นเพื่อลงจบด้วยการเล่นสัมผัส
	ประโยคที่ 5 ประโยคที่ 6	เนื้อหาต่อเนื่องจากประโยคที่ 4 ถึง 6 เป็นเหตุผล หรือการถามตอบเสมือนบทสรุป

ตารางที่ 7 ความสัมพันธ์ด้านเนื้อหากับโครงสร้างกลอนเพลงโคราชดั้งเดิม

ที่มา : (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 75-81)

จากการศึกษาเรื่องโครงสร้างทำนองเพลงโคราช ผู้วิจัยสรุปได้ว่าเพลงโคราชปัจจุบันประกอบด้วยทำนองโอ่และทำนองกลอน สำหรับทำนองโอ่ปรากฏ 2 รูปแบบ แบบชั้นเดียวและแบบสองชั้น สำหรับทำนองกลอนสามารถจำแนกได้หลายลักษณะตามดุลยพินิจ เพื่อความเข้าใจ เช่น ลักษณะทำนองกลอนแบบ 5 ท่อน ลักษณะทำนองกลอนแบบ 3 ท่อน ลักษณะทำนองกลอนแบบ 2 ท่อน ทั้งนี้ ความสัมพันธ์ระหว่างท่อนกับเนื้อหา กรณีเพลงแบบ 6 ประโยค ประกอบด้วยท่อนกระทู้ต้น 2 ประโยค ท่อนกระทู้เดินกลอน 2 ประโยค และท่อนปลายลง 2 ประโยค ในขณะเดียวกันเพลงโคราชประยุกต์ในปัจจุบันเป็นการพัฒนาจากโครงสร้างเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ผสมผสานดนตรีลูกทุ่ง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.2.4.4 รูปแบบและโอกาสที่ใช้ในการแสดง

จากการศึกษาพบว่าโอกาสที่ใช้ในการแสดงเพลงโคราชเป็นปัจจัยที่ทำให้กำเนิดรูปแบบเพลงโคราชตามโอกาสต่าง ๆ เบื้องต้นพบว่าความสอดคล้องระหว่างรูปแบบการแสดงและโอกาสที่ใช้ในการแสดงในปัจจุบันสะท้อนให้เห็นวิวัฒนาการย้อนไปอดีตในมิติของเพลงโคราช มนุษย์สังคมอย่างสัมพันธ์กัน โดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ได้กล่าวว่า ในอดีตเพลงโคราชเป็นที่นิยมฟังกันมากในจังหวัดนครราชสีมา ซึ่งเกิดขึ้นในรูปแบบของงานมหรสพต่าง ๆ ด้วยเช่นกัน ความว่า

> *มีเพลงโคราชเพียงอย่างเดียวที่คนฟังเพลงมีเวลามากให้กับสิ่งนี้ ฟังกันตั้งแต่หัวค่ำจนรุ่งเช้า เมื่อหมอเพลงเล่นเพลงลา คือ ลาผู้ฟัง ลาเจ้าภาพ และเพื่อนหมอเพลงด้วยกัน จะมีปี่พาทย์ ฆ้อง กลอง บรรเลงรับ หมอเพลง จะรำตามกันไปยังบ้านเจ้าภาพ เจ้าภาพก็จะนำเงินค่าหมอเพลงมาให้ พร้อมทั้งเลี้ยงข้าวปลา อาหารและห่อข้าวของกินต่าง ๆ ให้เป็นเสบียงในการเดินทางกลับ คนฟังจะอยู่ร่วมฟังงานจนเสร็จสิ้นกระบวนการจึงทยอยกลับ* (กระทรวงวัฒนธรรม, 2552: 54)

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ กล่าวว่า รูปแบบการแสดงเพลงโคราชในอดีตนิยมร้องเล่นเพลงโคราชเพื่อการมหรสพเป็นสำคัญ การฟังเพลงโคราชในอดีตใช้เวลานานตั้งแต่ค่ำจนเช้า เพราะผู้ฟังให้ความสนใจและใส่ใจทุกคำร้อง ตั้งใจชื่นชมรับฟังไหวพริบปฏิภาณของผู้ร้องด้วยสติปัญญาเพื่ออรรถรสการฟังที่เต็มเปี่ยม เมื่อหมอเพลงร้องขอบคุณเจ้าภาพเป็นอันว่าเสร็จสิ้นการแสดงเพลงโคราช วงมโหรีปี่กลองจะดำเนินการรับช่วงต่อในลำดับต่อไป ตามที่ได้อธิบายไว้ว่า

> *สมัยก่อนเพลงโคราชเป็นที่นิยมกันมาก การแสดงมหรสพ หัวใจของงานฉลองสมโภชใด ๆ มักเล่นเพลงโคราชเพียงอย่างเดียวเท่านั้น การฟังเพลงใช้เวลานานมาก ทุกคนมีเวลาพิจารณาถ้อยคำแสดงไหวพริบปฏิภาณในการร้องโต้ตอบกันตั้งแต่หัวค่ำจนรุ่งสาง เมื่อหมอเพลงร้องขอบคุณเจ้าภาพ มโหรีปี่กลองก็รับช่วงต่อในเวลาเช้าของงานพอดี หลังจากนั้นเจ้าภาพก็นำเงินค่าหมอเพลงมาให้พร้อมกับเลี้ยงอาหารและห่อข้าวของกินต่าง ๆ ให้เป็นเสบียงสำหรับเดินทางกลับบ้าน คนฟังก็อยู่ร่วมงานกับเจ้าภาพจนเสร็จงานจึงทยอยกันกลับจากบันทึกกล่าวถึงการเล่นเพลงโคราชว่ามีการเล่นในหลายจังหวัด เช่น เพชรบูรณ์ พิษณุโลก บุรีรัมย์ สุรินทร์ ภาคกลางบางจังหวัดตลอดจนถึงประเทศเขมร* (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 291-293)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จากการทบทวนวรรณกรรมพบการจำแนกรูปแบบการแสดงตามแนวคิดต่าง ๆ ที่หลากหลายและน่าสนใจดังนี้

บุญสม สังข์สุข กล่าวว่า ด้วยกระแสโลกาภิวัตน์และบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงทำให้ส่งผลต่อทั้งค่านิยมผู้ฟังที่นิยมใช้ภาษาไทยกลางมากกว่าภาษาโคราช ทำให้วัยรุ่นในปัจจุบันฟังเพลงโคราชไม่เข้าใจ ความนิยมผู้ว่าจ้างที่น้อยลงสืบเนื่องมาจากสื่อสมัยใหม่ที่มีความทันสมัยน่าสนใจมากกว่า และโอกาสในการเผยแพร่เพลงโคราชลดน้อย ด้วยสภาพทางภูมิอากาศแปรผันทำให้จากเดิมคือช่วง มกราคม ถึงเมษายน เป็นช่วงฤดูที่คนมักจะว่าจ้างมากที่สุดนั้นก็พบว่าลดน้อยลง แต่ข้อดีคือปัจจุบันนี้เพลงโคราชได้ถูกสอดแทรกเข้าไปในระบบการศึกษาไทยในเขตจังหวัดนครราชสีมาซึ่งเพลงโคราชถือเป็นต้นกำเนิดเพลงชนิดอื่น ๆ และเป็นการร่วมสืบสานอนุรักษ์เพลงโคราชให้ลูกหลานได้เรียนรู้ต่อยอดต่อไป ด้วยเหตุผลดังกล่าวทำให้เพลงโคราชมีการปรับรูปแบบการแสดงตามโอกาสต่าง ๆ ตามความเหมาะสม โดย บุญสม สังข์สุข ได้อธิบายว่า โอกาสที่ใช้ในการแสดงเพลงโคราชปรากฏขึ้นทั้งในรูปแบบเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ จำแนกได้ 3 โอกาสดังนี้

1. โอกาสเพื่อประกอบพิธีกรรมและความเชื่อ นิยมใช้เพลงโคราชแบบดั้งเดิม เช่น เพลงโคราชสำหรับแก้บน เพลงโคราชสำหรับพิธีบายศรี บวงสรวงตามโอกาส

2. โอกาสเพื่อความสนุกสนาน ความบันเทิง ใช้เพลงโคราชแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ เช่น เพลงโคราชงานกฐิน งานบวช มหรสพต่าง ๆ

3. บทบาทเพลงโคราชเพื่อใช้เป็นสื่อพื้นบ้าน สอดแทรกเนื้อหาต่าง ๆ เช่น การรณรงค์ การให้ความรู้ การประชาสัมพันธ์ การติดต่อสื่อสารระหว่างชนชุม (ในอดีตนิยมมาก) (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

ถาวร สุบงกชและคณะ กล่าวว่า โอกาสที่ใช้ในการแสดงสอดคล้องกับรูปแบบการแสดงเช่นกัน โดยนอกจากจำแนกรูปแบบการแสดงตามโอกาส พบว่ามีการจำแนกวิวัฒนาการลักษณะกลอนและเนื้อหา ซึ่งปรากฏรูปแบบการแสดงไว้ 4 ประเภทดังนี้

1. รูปแบบการแสดงตามโอกาสที่ใช้ 2 ประเภท

1.1 เพลงอาชีพ หมายถึง เพลงที่เล่นเป็นอาชีพ มีผู้แสดงเรียกหมอเพลง มีการว่าจ้างตามเงินที่กำหนด เล่นตามงานสมโภช งานบุญ เช่น งานศพ งานบวช ทอดกฐิน งานประจำปีหรือเล่นแก้บน การเล่นจะเป็นแบบพิธีการ มีเวที การแต่งกายตามแบบหมอเพลงและการยกครูก่อนเริ่มการแสดง

1.2 เพลงชาวบ้าน หมายถึง เพลงสำหรับชาวบ้านเล่นในยามว่าง เพื่อความสนุกสนาน เช่น งานลงแขก ไถนา เกี่ยวข้าว พบปะพูดคุย โต้ตอบพูดคุย ไม่เน้นพิธีการ ไม่มีเวทีหรือ “โรงเพลง” ไม่มีการแต่งกายแบบหมอเพลงอาชีพ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2. รูปแบบการแสดงตามวิวัฒนาการเพลงโคราช กล่าวคือ วิวัฒนาการเพลงโคราช โดยพิจารณาจากความสั้นยาวของเพลง ซึ่งเพลงโคราชเริ่มจากเพลงสั้น ๆ ได้แก่ เพลงขัดอัน เพลงก้อม เพลงหลัก เพลงสมัยปัจจุบัน และเพลงจังหวะรำ ตามลำดับ ผู้วิจัยได้อธิบายในหัวข้อ “ลักษณะการแสดงเพลงโคราช” ต่อไป

3. รูปแบบการแสดงตามลักษณะกลอน กล่าวคือ วิวัฒนาการเพลงโคราชปรับตัวจากเพลงคู่สอง เพลงคู่สี่ เพลงคู่หก เพลงคู่แปด เพลงคู่สิบสอง โดยเพลงคู่สองและเพลงคู่สี่เป็นลักษณะกลอนของ “เพลงก้อม” เพลงคู่หกและเพลงคู่แปด เป็นลักษณะกลอนของ “เพลงปัจจุบัน” ซึ่งทั้งสองประเภทมีลักษณะแตกต่างกันเล็กน้อยในด้านจำนวนคำในวรรค ส่วนเพลงคู่สิบสองเป็นเพลงที่พัฒนามาจากเพลงคู่แปด ลักษณะที่ปรับเปลี่ยนคือ จำนวนคำที่มากขึ้น การร้องที่เร็วขึ้น เพลงลักษณะคู่สิบสองมีความยากที่การคิดคำให้ทันท่วงทีขณะร้อง

4. รูปแบบการแสดงตามเนื้อหาของเพลง กล่าวคือ การแบ่งตามลักษณะเพลงต่าง ๆที่หมอเพลงว่าในขั้นตอนการร้องเพลงโคราช เช่น เพลงเกริ่น เพลงเชิญ เพลงไหว้ครู เพลงถามข่าว เพลงชวน เพลงชมดอกไม้ เพลงเกี้ยว เพลงเปรียบ เพลงสาบาน เพลงด่า เพลงคร่ำครวญ เพลงสู่ขอ เพลงเกี้ยวแกมจาก เพลงจาก เพลงลา เพลงพาหนี เพลงปลอบ เพลงไหว้พระ เพลงตัวเดียว เพลงเรื่องนิทาน เป็นต้น (ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 27-29)

นอกจากรูปแบบการแสดงที่ใช้เพื่อในโอกาสความบันเทิงในกลุ่มชาวโคราช พบว่ายังคงนิยมแสดงตามค่านิยมและความเชื่อที่มีต่อท้าวสุรนารี เพื่อการสักการะในรูปแบบของเพลงแก้บน ตามที่ พิรุณ พรมไพร บทความตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์มติชน 7 พฤษภาคม 2554 เรื่อง ไปฟังเพลงโคราชที่วัดศาลาลอย โดยได้กล่าวว่า วัดศาลาลอย (ผลงานออกแบบของ วิโรฒ ศรีสุโร ศิลปินชาวใต้ผู้หลงใหลแผ่นดินอีสาน) วัดแห่งนี้เป็นวัดที่สร้างไว้เป็นอนุสรณ์ท่านย่าโมหรือท้าวสุรนารี ผู้คนที่มาทำบุญจะได้มีโอกาสกราบสักการะเจดีย์บรรจุอัฐิท่านย่าโม ซึ่งตั้งอยู่ใกล้ ๆ ด้วยเช่นกัน โดยส่วนใหญ่หลังสักการะและขอพร หากสมหวังดังจิตอธิษฐานแล้วก็นิยมกลับมาแก้บนกันด้วยการถวายเพลงโคราชให้แด่ท่านย่าโม (พิรุณ พรมไพร, 2554: 18)

รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และพัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์ กล่าวว่า รูปแบบการแสดงเพลงโคราชจำแนกเป็น 2 ลักษณะตามลักษณะของความเป็นพิธีการและไม่เป็นพิธีการ โดยลักษณะแรกเพลงชาวบ้าน หมายถึง รูปแบบการแสดงสำหรับเล่นในยามว่างงานหรือเพื่อความสนุกสนาน เช่น การลงแขกในการทำนา เพลงลักษณะนี้ไม่มีพิธีการใด ๆ ไม่ต้องสร้างเวทีหรือ “โรงเพลง” และไม่มีการแต่งกายแบบหมอเพลงอาชีพ ลักษณะที่สอง เพลงอาชีพ หมายถึง รูปแบบการแสดงในงานฉลองหรือสมโภชต่าง ๆ เช่น งานบวชนาค ทอดกฐิน งานประจำปีหรือเล่นแก้บน โดยผู้ประกอบอาชีพเพลงโคราชนี้เรียกว่า “หมอเพลง” ซึ่งการแสดงจะเป็นแบบพิธีการ มีเวที การแต่งกายตามแบบของหมอ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เพลงและมีการไหว้ครู เป็นต้น รูปแบบในลักษณะนี้หมอเพลงจะได้รับค่าตอบแทนและมีการว่าจ้างให้แสดง (รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และพัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์, 2558: 403-413)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวว่า โอกาสที่ใช้และสถานที่ในการแสดงเพลงโคราชพบว่านิยมเล่นในงานมงคล งานอวมงคล งานที่เกี่ยวกับความเชื่อ เช่น การแสดงเพลงแก้บน โดยในอดีตเป็นการแสดงแบบชาวบ้านที่เรียบง่าย ความว่า

> *การเล่นเพลงนิยมเล่นในงานมงคลต่าง ๆ เช่น โกนจุก บวชนาค ขึ้นบ้านใหม่ งานมงคล งานอวมงคล งานแก้บนที่วัดศาลาลอยและที่อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีจะมีคณะหมอเพลงโคราช อยู่จำนวน 9 โรง ประจำทุกวัน* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 22)

สอดคล้องตามคำอธิบายเรื่องโอกาสที่ใช้ในการแสดงเพลงโคราช โดยคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุได้อธิบายไว้ว่า *โอกาสที่ใช้ในการแสดง เล่นในงานมงคล และอวมงคล เล่นได้ทุกเทศกาลสถานที่และอุปกรณ์ ในสมัยก่อนไม่จำกัดสถานที่* (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 290-291)

ขณะเดียวกัน ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้อธิบายรูปแบบการแสดงโดยจำแนกตามกาลเทศะของการเล่นอย่างครอบคลุมประกอบด้วยเพลงเด็ก เพลงปฏิพากย์ เพลงอาชีพ เพลงพิธีกรรม เพลงบันเทิง ความว่า

> *การแบ่งประเภทของเพลงพื้นบ้าน สามารถแบ่งได้หลายลักษณะเช่น แบ่งตามเนื้อหาของเพลง แบ่งตามคีตลักษณ์ของเพลง หรือแบ่งตามแหล่งกำเนิดของเพลง เป็นต้น ในการศึกษาครั้งนี้จะขอแบ่งเพลงพื้นบ้านออกตามเนื้อหาของเพลง เพราะเนื้อหาของเพลงพื้นบ้าน สามารถบอกได้ถึงกาลเทศะของการเล่นเพลงนั้น โดยแบ่งเป็น 5 ประเภทดังนี้*
>
> *1. เพลงเด็ก ได้แก่ เพลงที่มีรูปแบบ เนื้อหาสำหรับเด็ก เช่น เพลงกล่อมลูก เพลงประกอบการละเล่นของเด็ก เป็นต้น*
>
> *2. เพลงปฏิพากย์ ได้แก่ เพลงปฏิภาณร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง เช่น เพลงโคราช เพลงฉ่อย ลำตัด เพลงเรือ เพลงอีแซว เป็นต้น*
>
> *3. เพลงที่เกี่ยวข้องกับการประกอบอาชีพ ได้แก่ เพลงที่นิยมร้องเล่นในระหว่างการประกอบกิจกรรมของชาวบ้านต่าง ๆ เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงสงฟาง เพลงพานฟาง เป็นต้น*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4. เพลงพิธีกรรม ได้แก่ เพลงที่ใช้ในการประกอบในพิธีกรรมต่าง ๆ ของชีวิต เช่น เพลงเซิ้งบั้งไฟ เพลงแห่นางแมว เพลงเหม่งเหม่ง เพลงแก้บนต่าง ๆ เป็นต้น

5. เพลงบันเทิง ได้แก่ เพลงที่นิยมเล่นเพื่อความบันเทิงทั่วไป เช่น หมอลำซิ่ง เพลงเชิด เป็นต้น (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 37-38)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภายหลังยุคสมัยเกิดการเปลี่ยนแปลงด้านสังคมและวัฒนธรรม ความทันสมัยและเทคโนโลยีเริ่มเข้ามามีบทบาท ส่งผลให้รูปแบบการแสดงเกิดการพัฒนาด้วยเช่นกัน จากเดิมเป็นรูปแบบการแสดงเพื่อความบันเทิง ความเชื่อและเพื่อสื่อสารประชาสัมพันธ์ภายในท้องถิ่นแบบเรียบง่าย ภายหลังเพลงโคราชได้มีการประยุกต์เกิดเป็นรูปแบบใหม่ที่ตอบสนองความสนใจของคนในยุคปัจจุบันมากขึ้นตามลำดับ โดยเกิดการพัฒนารูปแบบการแสดงตามลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และพัฒน์ศิณ กล่าวว่า รูปแบบการแสดงเพลงโคราชภายหลังที่มีการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม สามารถจำแนกตามการนำไปใช้ได้ 3 ประเภท ประกอบด้วยเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เพลงโคราชแก้บน และเพลงโคราชประยุกต์หรือเพลงโคราชซิ่ง ความว่า

1. เพลงโคราชแบบดั้งเดิม เป็นเพลงที่สืบทอดกันมาตั้งแต่ครั้งเป็นเพลงโต้ตอบ ลักษณะเป็นการแสดงแบบพื้นบ้านดั้งเดิมทั้งรูปแบบ เนื้อหาและวิธีการเล่น ผู้ชมส่วนใหญ่มักเป็นผู้สูงอายุเพราะมีเนื้อหาค่อนข้างฟังยาก ต้องตีความโดยมีเนื้อหาจะแสดงถึงวิถีชีวิตของคนในสังคมแง่มุมต่าง ๆ หลักธรรมคำสอนทางศาสนา มีการเล่นเป็นเรื่องราวและเป็นขั้นตอน รวมทั้งแทรกความสนุกสนานไว้ในรูปความบันเทิงขึ้นอยู่ปฏิภาณไหวพริบของหมอเพลง

2. เพลงโคราชแก้บน เริ่มเป็นที่นิยมภายหลังการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี เมื่อปี พ.ศ.2477 จากความเชื่อที่ว่าท้าวสุรนารีชอบฟังเพลงโคราช และถ้าบนท่านด้วยเพลงโคราชก็จะได้รับความสำเร็จตามที่บนไว้ รูปแบบการแสดงเพลงโคราชแก้บนเหมือนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม แต่มีข้อจำกัดคือ เวลาที่ใช้ในการแสดงมีจำกัด เช่น ครึ่งชั่วโมงถึงหนึ่งชั่วโมง

3. โคราชประยุกต์หรือเพลงโคราชซิ่ง มีรูปแบบการแสดงคล้ายกับการแสดงของวงดนตรีเพลงลูกทุ่ง หมอลำ แต่เป็นการผสมผสานการเล่นเพลงโคราชแบบดั้งเดิมเข้าด้วย ลักษณะคือ การจัดเวทีคล้ายเวทีแสดงคณะเพลงลูกทุ่ง มีการจัดและตกแต่งเวทีให้สวยงาม มีการจัดระบบแสง สี เสียง ให้เป็นที่สนใจของชม (ขนาดของเวทีและอุปกรณ์ประกอบอื่น ๆ ขึ้นอยู่กับข้อตกลงกับผู้ว่าจ้าง) ใช้

> *เครื่องดนตรีสากลมาประกอบการแสดง จัดให้มีหางเครื่องหรือนักเต้นประกอบการแสดงด้านหน้าเวที มีการนำเพลงลูกทุ่งหรือกลอนหมอลำมาใช้ในการแสดง หรือประยุกต์ใช้ภาษาโคราชในการร้อง* (พชร สุวรรณภาชน์, 2544 อ้างถึงใน รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และพัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์, 2558: 410)

บุญสม สังข์สุข กล่าวว่า ภายหลังพัฒนาเกิดเป็นรูปแบบการแสดง 3 รูปแบบ ประกอบด้วยเพลงโคราชแบบดั้งเดิม แบบประยุกต์และแบบผสมผสาน โดยลักษณะเฉพาะของเพลงโคราชสามารถแบ่งตามรูปแบบการสร้างสรรค์เนื้อร้อง ทำนองและจังหวะดังนี้

1. ลักษณะเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยใช้กลอนโคราชทั้งหมด มีการโอ่ขึ้นต้น ไม่มีเครื่องดนตรี

2. ลักษณะเพลงโคราชแบบประยุกต์ หรือโคราชซิ่ง โดยใช้กลอนเพลงโคราชเป็นหลักผสมผสานกับเครื่องดนตรีอย่างลูกทุ่ง วงสตริง เพื่อเสริมแต่งความไพเราะและให้เกิดจังหวะสนุกสนาน นอกจากนี้ นิยมการใช้สำนวนสร้อย “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา” มีการโอ่เกริ่นนำ และยังคงใช้ฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชเดิมครบถ้วน ตัวอย่างเช่น เพลงโคราชซิ่ง ในชุดกำปั่น บ้านแท่น ซิ่งระเบิดโลก

3. ลักษณะเพลงโคราชแบบผสมผสาน โดยใช้กลอนเพลงโคราชผสมผสานท่วงทำนอง จังหวะ ลีลาลักษณะอื่นอย่างละเท่าๆกัน เช่น เพลงโคราชผสมลูกทุ่ง เพลงโคราชผสมการแหล่ หรือกล่าวได้ว่าเป็นเพลงลูกทุ่งผสมสำเนียงโคราช บ้างนำเฉพาะสร้อย “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา” มาผสมในเพลงรูปแบบนี้ก็ได้ ความแตกต่างจากสองชนิดข้างต้นคือ ไม่ได้นำฉันทลักษณ์โคราชดั้งเดิมมาใช้แต่อย่างใด กล่าวคือ สามารถเรียกรูปแบบนี้ได้ว่า “เพลงลูกทุ่งสำเนียงโคราช” เช่น เพลงของศิลปินตั๊กแตน ชลดา

วีระ เลิศจันทึก กล่าวว่า เกิดการพัฒนารูปแบบการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและประยุกต์ โดยมีลักษณะเฉพาะด้านองค์ประกอบการแสดงที่แตกต่างกัน มีรายละเอียดดังนี้

1. เพลงโคราชดั้งเดิม

1.1 ฉันทลักษณ์ มีวิวัฒนาการมาจากเพลงก้อมหรือเพลงคู่สอง ตามด้วยเพลงหลักหรือเพลงคู่สี่ ซึ่งนำมาเป็นท่อนกระทู้ในภายหลัง ต่อมาปรากฏเพลงในลักษณะอื่น ๆ เช่น เพลงคู่หก เพลงคู่แปด เพลงคู่สิบ ซึ่งเพลงที่นิยมคือเพลงคู่หกและเพลงคู่แปด ปัจจุบันฉันทลักษณ์แบ่งเป็น 2 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 คือ ต้นเพลง (ท่อนนำ) ท่อนกระทู้ และท่อนที่ 2 คือ ท่อนหลัง (ท่อนขยายท่อนกระทู้) โดยมี “สะดือเพลง” คือ คำสุดท้ายของท่อนกระทู้ที่สัมผัสกันคำสุดท้ายท่อนหลัง เป็นเสียงเดียวกันและไม่เป็นคำตาย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

1.2 ภาษาที่ใช้คือ ภาษาโคราช

1.3 เนื้อหาเกี่ยวกับสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมของชาวนครราชสีมา พุทธธรรม ตำนาน นิทาน สุภาษิต คำสอน

1.4 การแต่งกาย นิยมนุ่งโจงกระเบน ฝ่ายชายใส่เสื้อทับในกางเกง ผูกผ้าขาวม้า ฝ่ายหญิงปล่อยชายเสื้อออกนอกโจงกระเบนคลุมสะโพก

1.5 ขั้นตอนการแสดงเริ่มด้วยการไหว้ครู นำโดยหมอเพลงอาวุโส ยกถาดเครื่องครูและเงินกำนล 6 บาทสำหรับงานทั่วไป และ 12 บาทสำหรับงานศพ หลังจากเสร็จสิ้นพิธีไหว้ครูจึงเริ่มการร้องเพลงตามลำดับขั้นเพลง

2. เพลงโคราชประยุกต์

2.1 การแต่งกาย นิยมคล้ายการแสดงเพลงโคราชดั้งเดิม แต่สีสันสดใสกว่า บ้างเป็นชุดสากล

2.2 ฉันทลักษณ์ พบว่าเป็นการบูรณาการระหว่างเพลงก้อม เพลงคู่แปด มาประยุกต์

2.3 การร้อง พบว่าจังหวะสม่ำเสมอเข้ากับดนตรี โดยการร้องซ้ำคำ ซ้ำข้อความ บางวรรคมีการร้องแทรกระหว่างท่อน ยืดเสียง เอื้อนทำนอง เพื่อให้ลงจังหวะดนตรีได้พอดี

2.4 เนื้อหาเพลง ปรากฏเช่นเดียวกับเพลงโคราชดั้งเดิม เพิ่มเรื่องราวที่สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมปัจจุบัน เช่น การอนุรักษ์ การท่องเที่ยว เป็นต้น นอกจากนี้พบว่าไม่นิยมเนื้อหาที่มีเรื่องราวยาว เช่น เรื่องปาจิต-อรพิม เวสสันดรชาดก เป็นต้น (วีระ เลิศจันทึก, 2541: 151-154)

ศุภชัย ทอนสูงเนิน กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีความโดดเด่นด้านการแสดง ทั้งในเรื่องการใช้ภาษาไทยถิ่นโคราช การประยุกต์รูปแบบการแสดงที่หลากหลายน่าสนใจ ไม่มีข้อจำกัดในโอกาสที่ใช้ในการแสดง เอกลักษณ์เฉพาะด้านการใช้ภาษา รูปแบบ เนื้อหา กลอนเพลง ทำนองของเพลง การไม่ใช่เครื่องดนตรีประกอบใด ๆ หากแต่ใช้เพียงการปรบมือและร่ายรำตามจังหวะของเพลงเท่านั้น ทุกคนสามารถร้องรำและทำความเข้าใจได้ง่าย ผู้ที่มีความสนใจสามารถเข้าถึงศิลปะการแสดงชนิดนี้ได้อย่างรวดเร็ว (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 51) โดยรูปแบบการแสดงเพลงโคราชจากอดีตสู่ปัจจุบันจำแนกได้ 3 ลักษณะ โดยพิจารณาจากรูปแบบการแสดงและเนื้อหาการร้อง ได้แก่ เพลงโคราชดั้งเดิม เพลงโคราชแก้บนและเพลงโคราชประยุกต์

1. เพลงโคราชดั้งเดิม มีลักษณะเนื้อร้องการโต้ตอบ โดยเฉพาะเกี้ยวพาราสีระหว่างชายและหญิง ประชันความรู้ในเรื่องวิถีชีวิตทั้งทางโลกและทางธรรม เป็นวิวัฒนาการมาจากเพลงคู่สอง คู่สี่ คู่หก ตามลำดับอย่างในอดีต ใช้หมอเพลง 4 คน ประกอบด้วย ชาย 2 คน หญิง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2 คน มีการแต่งตัวแบบชาวโคราชและการสร้างโรงเพลงอย่างง่ายสะดวกต่อการแสดง ปรากฏลำดับเพลงที่ใช้การร้องอย่างชัดเจน นิยมร้องเล่นตั้งแต่สามทุ่มไปจนรุ่งเช้า การแสดงไม่มีดนตรีหรือเครื่องจังหวะประกอบ มีเพียงการปรบมือในบางจังหวะเพลง

2. เพลงโคราชแก้บน ลักษณะการแสดงเช่นเดียวกับเพลงโคราชดั้งเดิม แตกต่างที่เนื้อร้องจะกล่าวถึงเรื่องราวเกี่ยวกับเจ้าภาพและความสำเร็จที่ได้รับจากการบนบานศาลกล่าวท้าวสุรนารี การแสดงเพลงโคราชแก้บนพบเห็นโดยทั่วไปตามบริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีและวัดศาลาลอยจังหวัดนครราชสีมา เกิดจากความเชื่อและแรงศรัทธาของประชาชนที่มีต่อท้าวสุรนารีในการบนบานศาลกล่าวขอพรเพื่อให้ประสบความสำเร็จ เพลงโคราชแก้บนจะเล่นกันทั้งเวลากลางวันและเวลากลางคืน ข้อจำกัดที่ต่างจากเพลงโคราชดั้งเดิมคือ ใช้เวลาการร้องครึ่งชั่วโมง หรือ 1 ชั่วโมง ทำให้ขั้นตอนการร้องเพลงถูกลดถอนลงให้กระชับขึ้นตามความเหมาะสมของคณะเพลงโคราชที่รับว่าจ้าง

3. เพลงโคราชซิ่ง ลักษณะเพลงโคราชดั้งเดิมที่ประยุกต์ให้เข้ากับสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมในยุคปัจจุบัน มีการปรับเปลี่ยนทั้งรูปแบบและเนื้อหาการแสดง โดยผสมผสานกับเพลงลูกทุ่งให้ทันสมัย มีจังหวะมีชัดเจนและคงที่มากกว่าเพลงโคราชดั้งเดิม มีการนำเครื่องดนตรีสากลประกอบการแสดง เช่น อิเลคโทน กลองชุด เป็นต้น ขั้นตอนการแสดงแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ ช่วงที่มีลักษณะอย่างเพลงโคราชดั้งเดิม และช่วงที่มีลักษณะร้องแบบโคราชซิ่ง นับได้ว่าเป็นเพลงโคราชอีกรูปแบบหนึ่งที่ได้รับความนิยมและแพร่หลายอย่างรวดเร็วทั้งในกลุ่มผู้สูงอายุ เด็กและวัยรุ่นของจังหวัดนครราชสีมา ภายหลังมีคณะเพลงโคราชหลายคณะได้มีการผลิตผลงานเพลงโคราชซิ่งในรูปแบบแถบบันทึกเสียงและวีดิทัศน์การแสดงเพลงโคราชซิ่ง เพื่อจัดจำหน่ายและเผยแพร่สู่สาธารณชน (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 147-148)

พชร สุวรรณภาชน์ กล่าวว่า รูปแบบการแสดงเพลงโคราชปรากฏ 3 ลักษณะดังนี้

1. เพลงโคราชดั้งเดิม เกิดจากภูมิปัญญาของนักปราชญ์โคราชตั้งแต่อดีต นิยมใช้หมอเพลง 4 คน (ชาย 2 หญิง 2) ต่อการแสดง องค์ประกอบการแสดงประกอบด้วยการประชันกลอนสด เน้นการด้นสดแสดงศักยภาพ มีการแต่งตัว มีโรงเพลง เริ่มการแสดงช่วงค่ำจนถึงรุ่นเช้าวันใหม่ โดยการโต้ตอบทีละคู่สลับกัน ไม่ใช่เครื่องดนตรี มีเพียงการปรบมือ นิยมฟังในกลุ่มผู้สูงอายุ

2. เพลงโคราชแก้บน เกิดจากความเชื่อและศรัทธาต่อการแสดงเพลงโคราชถวายแด่ท้าวสุรนารี แสดงทั้งกลางวันและกลางคืน บริเวณวัดศาลาลอยและอนุสาวรีย์ท้าว-สุรนารี ด้วยจุดประสงค์เพื่อการแก้บนจึงทำให้การแสดงได้มีการตัดทอนเวลาให้กระชับและจำกัดเนื้อเฉพาะเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ของท้าวสุรนารี การบนของเจ้าภาพ ความสำเร็จที่ได้รับและการแก้บนเท่านั้น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

3. เพลงโคราชประยุกต์หรือโคราชซิ่ง เกิดจากสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงส่งผลให้ศิลปินหรือหมอเพลงโคราชเกิดความคิดสร้างสรรค์ในการปรับทั้งรูปแบบและเนื้อหาให้สอดคล้องต่อบริบททางมนุษย์และสังคม รูปแบบการแสดงมีความทันสมัยขึ้น มีการประยุกต์ใช้เครื่องดนตรีสากลบ้าง เพลงลูกทุ่งบ้าง ประกอบหางเครื่องบ้าง ทำให้เนื้อหาและคำร้องมีความเป็นสากลมากขึ้น ตอบสนองผู้ฟังทั้งกลุ่มผู้สูงอายุ เด็กและวัยรุ่น (พชร สุวรรณภาชน์, 2543: 163-165)

สมกิจ ผดุงสุนทร วิทยานิพนธ์ หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เรื่อง เพลงโคราช : องค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์ ได้กล่าวว่า รูปแบบการแสดงเพลงโคราชเกิดพัฒนาการตามยุคสมัย โดยรูปแบบการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏองค์ประกอบการแสดงในลักษณะดังนี้

1. สำเนียงของเพลงโคราชมีความสัมพันธ์กับวรรณกรรมท้องถิ่น สำเนียงของเพลงโคราชพบว่าการออกเสียงพูดและการร้องใช้วิธีการเปลี่ยนระดับเสียงวรรณยุกต์ให้มีเสียงที่ต่างจากเสียงของสำเนียงภาคกลาง กล่าวคือ การปรับใช้ระบบเสียงต่ำในภาษาโคราช แทนระบบเสียงสูงของภาษากลาง ความโดดเด่นของภาษาอยู่ที่การนิยมใช้ “อักษรสูง กลาง ต่ำ” ของภาษาไทยไว้ ในขณะที่ภาษาไทยกลางไม่มีการออกเสียงต่ำ ในอักษรสูง

2. เนื้อหาเพลงโคราชเกี่ยวกับเรื่องราวจากวรรณกรรมท้องถิ่น นิทานพื้นบ้าน ประเพณี วัฒนธรรมและเพลงโคราชถือว่าเป็นเพลงที่บันทึกอิริยาบถของคนโคราช นิสัยใจคอการดำรงชีวิต ซึ่งวรรณกรรมที่พบแบ่งเป็น 3 กลุ่มดังนี้

2.1 วรรณกรรมพื้นบ้าน โดยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1 วรรณกรรมมุขปาฐะและวรรณกรรมลายลักษณ์อักษร เช่น เรื่องกำเนิดหอยโข่ง เรื่องพระนาวัน เรื่องจำปาสี่ต้น นิทานบรมโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นช้างเผือก ท้าวคัทธนาม

2.1 ตำนาน เรื่องเล่าที่มีมาแต่โบราณ เช่น ตำนานเมืองเวียงจันทน์และเมืองนครราชสีมา ตำนานเมืองขวางทะบุรี ตำนานเมืองโคราช

2.3. วรรณกรรม เนื้อหาเรื่องราวที่อยู่ในบทประพันธ์เพลงโคราช คือ ตำนานเรื่องเล่าต่าง ๆ ที่อยู่ในวรรณกรรมท้องถิ่นของจังหวัดนครราชสีมา เช่น บทประพันธ์เพลงโคราช ประวัติท้าวสุรนารีปราบกบฏอนุวงศ์ ตำนานเมืองพิมาย ตำนานทุ่งสาริด เป็นต้น (สมกิจ ผดุงสุนทร, 2556: 144)

นอกจากนี้ สมกิจ ผดุงสุนทร ได้กล่าวถึงองค์ประกอบทางดนตรีของเพลงโคราช โดยใช้ทฤษฎีดนตรีสากลในการวิเคราะห์เพลงโคราช 2 รูปแบบประกอบด้วยเพลงโคราชแก้บนและเพลงโคราชซิ่ง ซึ่งพบลักษณะด้านองค์ประกอบการแสดงดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

1. เพลงโคราชแก้บน

1.1 จังหวะ พบว่าอัตราจังหวะช้าและกระสวนจังหวะที่พบเป็นโน้ตประจุด (การเอื้อนเสียง) พบการใช้วิธีการร้องแบบกระตุกเสียงร้องออกมาเป็นคำ เป็นวรรค เป็นวลีในบท โดยอัตราจังหวะเป็นไปตามรูปแบบของกลอนเพลงโคราช (กลอนเพลงคู่หก คู่แปด และกลอนเพลงคู่สิบ)

1.2 ทำนอง พบว่าการตกแต่งทำนองเพลงด้วยโน้ตหลักขึ้นอยู่กับลีลาการร้องเพลงของหมอเพลงแต่ละคน เช่น การโอ่ของหมอเพลง จะใช้ทำนองโอ่เป็นการเทียบเสียงของตนและเพื่อหาระดับเสียงในการครั้งนั้น

1.3 บันไดเสียง พบว่าหมอเพลงแต่ละคนจะมีการเทียบระดับเสียงของตนเองขึ้นอยู่กับระดับเสียงของหมอเพลงแต่ละคน จากการศึกษาพบว่านิยมใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) เริ่มต้นเสียงซอล ในการร้องเพลงเพลงโคราช

1.4 หลักเสียง พบว่าหลักเสียงเป็นเพนทาโทนิค

1.5 การประสานเสียง พบว่าการประสานเสียงเป็นลักษณะแบบโมโนโฟนี (Monophony)

1.6 กระแสเสียงการร้อง พบว่าเป็นแบบทำนองเดียว

1.7 คีตลักษณ์ พบว่ามีลักษณะโครงสร้างทำนองเป็นประโยคเดียว มีการซ้ำประโยคในแต่ละห้องเพลง มีทำนองหลัก มีรูปแบบ A และรูปแบบ AA’(1) AA’(2) โดยจากการวิเคราะห์เป็นกลุ่มคำตามจังหวะเคาะพบว่าท่อนเกริ่นนำชายเป็นเพลงคู่หก ท่อนที่ 1 ถึง 4 เป็นเพลงคู่แปด โดยจากการวิเคราะห์เป็นกลุ่มคำตามจังหวะเคาะพบว่าท่อนเกริ่นนำชายเป็นเพลงคู่หก ท่อนที่ 1 ถึง 4 เป็นเพลงคู่แปด

2. เพลงโคราชซิ่ง

2.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ทันสมัย เพื่อจังหวะที่เร้าใจเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังในปัจจุบัน

2.2 จังหวะ พบว่าอัตราจังหวะเร็วและกระสวนจังหวะเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น (จากการขับร้อง) โดยเพลงโคราชซิ่งพบว่าการให้เสียงร้อง 1 อัตราจังหวะเคาะ ขับร้องได้ 4 พยางค์ โดยร้องเป็นคำ วรรค วลี ประโยคตามกลอนเพลงโคราชซิ่ง นอกจากนี้พบว่ามีการใช้จังหวะดนตรี เรียกว่า “สามช่า” รวมด้วย

2.3 อัตราจังหวะ พบว่าเป็นไปตามรูปแบบของกลอนเพลงโคราชในรูปแบบของกลอนเพลงคู่หก คู่แปด และกลอนเพลงคู่สิบ

2.4 ทำนอง พบว่าเป็นแบบชัดเจนตามหลักโน้ต ทำนองสากล คือ เป็นแบบไมเนอร์

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.5 บันไดเสียง พบว่านิยมใช้บันไดเสียงไมเนอร์ (Minor Scale) ในการร้องเพลงเพลงโคราช

2.6 หลักเสียง พบว่าเป็นเพนตาโทนิค (Pentatonic) เริ่มต้นเสียงซอล เช่นเดียวกับเพลงโคราชแก้บน

2.7 การประสานเสียง พบว่าเป็นแบบโมโนโฟนี (Monophony)

2.8 กระแสเสียงการร้อง เป็นแบบทำนองเดียว

2.9. คีตลักษณ์ พบว่าลักษณะโครงสร้างเป็นประโยคเดียว มีการซ้ำประโยคในแต่ละห้องเพลง มีทำนองหลัก มีรูปแบบ A และรูปแบบ AA'(1) AA'(2) รูปแบบเพลงโคราชซึ่งจากการวิเคราะห์เป็นกลุ่มคำตามจังหวะเคาะพบว่าเป็นเพลงคู่หก (สมกิจ ผดุงสุนทร, 2556: 144-147)

ในขณะเดียวกัน ทรงฤทธิ์ ระดมจินดา ได้อธิบายความแตกต่างด้านองค์ประกอบการแสดงของรูปแบบการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมในอดีตและปัจจุบัน ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

1. เพลงโคราชดั้งเดิมในอดีต

1.1 หมอเพลง ต้องมีคุณสมบัติด้านไหวพริบปฏิภาณและความรู้ในด้านการว่าเพลงหรือแก้เพลง กล่าวคือ ต้องมีความรู้ด้านประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ สังคมวัฒนธรรม ความเชื่อ ค่านิยม วิถีชีวิต ทั้งทางโลกและทางธรรม

1.2 บทร้อง ต้องใช้ภาษาโคราช มีการเล่นสัมผัสคำที่สอดคล้องกับตลอดเพลง เป็นการโต้ตอบกันทางภาษาระหว่างชายหญิง บางเป็นเรื่องเพศ เกี้ยวพารา-สี กลอนเพลงมีลักษณะอย่าง "เพลงก้อม" สั้น ๆ ในอดีตจะไม่แต่งบทร้องไว้กลอน นิยมว่าเพลงกันสดๆ เรียกว่า "กลอนสด" ใช้แสดงตั้งแต่ตอนหัวค่ำจนถึงรุ่งเช้า ลำดับเพลง คือ เพลงเชิญ (ชาย) เพลงประกาศหรือเพลงแนะนำตัว (หญิง) เพลงประกาศ (ชาย) เพลงท่วงทักทาย เพลงถามข่าว เพลงขออภัย (หญิง) เพลงให้อภัย (ชาย) เพลงไหว้ครู เพลงตัดเชิญ (หารือว่าจะเล่นเรื่องอะไร) เพลงเปรียบถ่อม (หญิง) เพลงเปรียบท้าทาย เพลงเรื่องทำบุญ เพลงธรรมะ เพลงเกี้ยว เพลงชวน (หญิง) เพลงชมนกชมไม้ เพลงเกี้ยวแกมจาก เพลงลา เพลงอวยพร

1.3 ทำนอง ต้องมีลักษณะอย่างเพลงปฏิพากย์ ดำเนินทำนองตามเสียงต่ำเสียงสูงของภาษาไทยถิ่นโคราช ลักษณะเนื้อและทำนองคือ "ร้อยเนื้อทำนองเดียว"

1.4 จังหวะ ต้องเป็นไปตามวรรคตอนตามฉันทลักษณ์อย่างอิสระตามแต่อารมณ์หมอเพลง ประกอบการร้องด้วยการปรบมือและร่ายรำตามจังหวะกลอนเพลง ไม่มีการใช้เครื่องดนตรีประกอบการแสดง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

1.5 ท่ารำ สามารถรำได้ตามอิสระ ไม่มีข้อกำหนดตายตัว หากแต่นิยมรำช่วง “ท่อนกระทู้” หรือ “เดินกลอน” เนื่องจากเป็นช่วงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ สามารถร่ายรำประกอบได้ ท่ารำที่นิยมประกอบด้วย 5 ท่ารำ คือ ท่ารำปลาไหลพันพวง ท่ารำประจัญบาน ท่ารำช้างเทียมแม่ ท่ารำ ท่าย่อง ท่ารำ ท่าจ๊ก

1.6 การแต่งกาย ฝ่ายชายนุ่งผ้าโจงกระเบนสีพื้น ส่วนใหญ่เป็นผ้าไหมหางกระรอก เป็นผ้าพื้นเมือง บ้างใช้ผ้าสีม่วง สวมเสื้อคอกลมแขนสั้นไม่จำกัดสี มีผ้าขาวม้าคาด แขวนพระเครื่องที่นับถือ ส่วนฝ่ายหญิงนุ่งผ้าโจงกระเบนเหมือนฝ่ายชาย สวมเสื้อรัดรูปสีพื้นมีปกแขนสั้นหรือแขนกระบอกยาวเลยข้อศอก บ้างสวมใส่สไบเฉียงพาดไหล่ มีพลูจีบหรือดอกไม้ถัดหู

1.7 เวที ในอดีตไม่จำกัดสถานที่ บ้างเล่นเกี้ยวพาราสีเมื่อพบปะระหว่างทาง ต่อมานิยมเล่นบริเวณลานหน้าบ้าน ลานวัด ภายหลังเป็นที่นิยมถึงสร้างโรงเพลงเพื่อให้ผู้ฟังสะดวกในการชมและเห็นกันทั่วถึง ในโรงเพลงมีการนำครกตำข้าววางคว่ำลงและหาถังตักน้ำมาวางไว้บนครก เพื่อให้หมอเพลงดื่มเมื่อคอแห้ง โดยโรงเพลงมี 4 เสา ยกพื้นปูด้วยไม้กระดานสูงจากพื้น 1 เมตร หลังคามุงด้วยก้านมะพร้าวมัดด้วยตอก

1.8 แสง เสียง หมอเพลงใช้ไต้ช่าง ไต้รุ่ง ให้แสงสว่าง ต่อมาเปลี่ยนเป็นตะเกียง ในอดีตยังไม่มีเครื่องขยายเสียง หมอเพลงจึงต้องมีเสียงดังชัดเจน ใช้ธรรมชาติเสียงตนเอง (ทรงฤทธิ์ ระดมจินดา, 2555: 195-196)

2. เพลงโคราชแบบดั้งเดิมในปัจจุบัน

2.1 ด้านหมอเพลง ประกอบด้วยหมอเพลงอาชีพ ซึ่งมีอายุมากขึ้นถือว่าเป็นผู้มีความรู้มากประสบการณ์ และหมอเพลงสมัครเล่น ซึ่งมีอายุน้อย เป็นวัยรุ่น ยังไม่มีประสบการณ์มากพอในการด้นกลอนสด

2.2 ด้านบทร้อง เป็นภาษาถิ่นโคราช ประกอบด้วย 5 ท่อนชัดเจน คือ ท่อนขึ้น ท่อนกระทู้-เดินกลอน ท่อนปรบมือกลางกลอน ท่อนเดินกลอนลงหรือกระทู้ลง และท่อนปลายลง เนื้อร้องจำแนกได้ 3 ลักษณะ คือ เพลงโต้ตอบที่ไม่กำหนดเนื้อร้อง เพลงเรื่องที่นำมาจากเรื่องที่มีอยู่แล้ว และเพลงเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ ซึ่งการใช้ภาษาในเพลงโคราช พบว่ามีการใช้ภาษาพูด คำทับศัพท์ การซ้ำคำ การเล่นคำ การใช้ภาษาสัญลักษณ์

2.3 ด้านเวที โรงเพลงมีการใช้ไมค์ โดยห้อยจากหลังคาเพลงหย่อนลงมากลางเวที เป็นเวทีที่สะดวกทุกสถานที่ เรียบง่ายและไม่มีข้อกำหนดใดๆ

2.4 ด้านแสง เสียง ปัจจุบันเน้นเพื่อความสะดวกตามพื้นที่ที่ทำการแสดง บ้างใช้หลอดไฟนีออน บ้างใช้ไฟแบบสปอตไลท์ (Spot light) ใช้เครื่องขยายเสียงเพื่อให้ได้ยินโดยทั่วกัน (ทรงฤทธิ์ ระดมจินดา, 2555: 197-198)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จากการศึกษาเรื่องรูปแบบการแสดงและโอกาสที่ใช้ในการแสดง ผู้วิจัยสรุปได้ว่าสามารถจำแนกได้หลายแนวคิด โดยผู้วิจัยจำแนกได้ 5 รูปแบบ ประกอบด้วยรูปแบบการแสดงตามจุดประสงค์ของการนำไปใช้ 6 โอกาส รูปแบบการแสดงตามลักษณะและวิวัฒนาการของกลอนเพลง รูปแบบการแสดงตามเนื้อหาของเพลง รูปแบบการแสดงตามความเป็นขนบประเพณี และรูปแบบการแสดงตามวิวัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรม นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาองค์ประกอบการแสดงสามารถจำแนกรูปแบบการแสดงได้ 2 รูปแบบตามวิวัฒน์ ประกอบด้วยเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและเพลงโคราชแบบประยุกต์ ซึ่งรูปแบบการแสดงประกอบด้วยสาระสำคัญ 12 ด้าน ได้แก่ ฉันทลักษณ์ ภาษาที่ใช้ เนื้อหา การแต่งกาย ลักษณะการแสดง อุปกรณ์และสถานที่ กลุ่มผู้สนใจ เสียงและทำนองจังหวะ การร้องและประสานเสียง สังคีตลักษณ์ หมอเพลง

2.2.4.5 ขั้นตอนการแสดง

การศึกษาเรื่องขั้นตอนการแสดงมีความเชื่อมโยงกับอุปกรณ์และสถานที่ในการแสดง โดยจากการทบทวนวรรณกรรมพบรายละเอียดต่าง ๆ ดังนี้

จันทร หล้าเพชรและอาภรณ์ ชาญชัยสกุลวัตร์ กล่าวว่า ขั้นตอนการร้องเริ่มจากการร้องขึ้นต้นด้วยเพลงเกริ่น ฝ่ายชายจะร้องนำบอกสาเหตุที่จัดงาน เช่น เพลงเชิญ เพลงตัดเชิญ เพลงถามข่าว เพลงเปรียบ ทั้งสองฝ่ายว่ากระทบเสียดสีซึ่งกันและกัน เพลงไหว้ครู เพลงปรึกษา เพลงเกี้ยว เพลงชวน เพลงเรื่อง เล่าเรื่อง เช่น เวสสันดร ศุภมิตร เพลงลองปัญญา เพลงเกี้ยวแกมจากฝ่ายหญิงและฝ่ายชายจะร่ำลากัน เพลงปลอบ จะปลอบไม่ให้เสียใจที่จาก เพลงคร่ำครวญแสดงความโศกเศร้า ที่ต้องจากกัน เพลงให้พรเจ้าภาพและผู้ดู และเพลงลา กล่าวลาเจ้าภาพและผู้ดูผู้ชม (จันทร หล้าเพชร และอาภรณ์ ชาญชัยสกุลวัตร์, 2525: 1-36)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวถึง ขั้นตอนและลำดับการแสดงเพลงโคราช ความว่า

> *การเล่นเพลงโคราช หมอเพลงจะว่าเพลงตั้งแต่เวลา 20.00 น.-06.00 น. วันรุ่งขึ้น ปัจจุบันเวลากำหนด ตามความต้องการของเจ้าภาพแต่ละงาน จะมีหมอเพลง ชาย 2 คน หญิง 2 คน มีขั้นตอนในการเล่นเพลง คือ พิธีไหว้ครูและลำดับขั้นการเล่นเพลง มีรายละเอียดดังนี้*
>
> *1. พิธียกครู เมื่อหมอเพลงแต่งตัวบนบ้านเจ้าภาพเสร็จแล้วจะต้องยกครูที่เจ้าภาพจัดหาให้ เครื่องไหว้ครูประกอบด้วย กรวยครู 6 กรวย ดอกไม้ ธูป เทียน ผ้าขาว เหล้าขาว บุหรี่ เงินบูชา 25 บาท โดยหมอเพลงทุกคนจะยกครูเฉพาะตัวตามลำดับอาวุโส โดยฝ่ายชายจะยกครูก่อนซึ่งจะระลึกถึงบรรพบุรุษ ครูเพลง บิดามารดา อุปัชฌาย์อาจารย์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ (ย่าโม) และตาปู่เจ้าบ้านเพื่อให้*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ลูกหลาน (หมอเพลง) ว่าเพลงได้สะดวก เมื่อยกครูเสร็จหมอเพลงชายจะลงจากเรือนขึ้นเวทีก่อน ก่อนขึ้นเวทีจะขึ้นทิศไหน ต้องดูฤกษ์ยามตามวัน หากขึ้นผิดทิศเชื่อว่าจะถูกผีหลวงหลาวเหล็ก (พญามาร) ทำให้ต้นเพลงไม่ออก

2. ลำดับขั้นตอนของการเล่นเพลงโคราช เมื่อหมอเพลงโคราชชายขึ้นเวทีเรียบร้อยแล้ว จะมีขั้นตอนในการเล่นเพลงตามลำดับดังนี้

2.1 ประกาศ ฝ่ายชายที่ขึ้นเวทีก่อนบอกเกริ่นให้รู้ถึงเหตุที่จัดให้มีการเล่นเพลงวันนี้เพื่ออะไร งานอะไร ใครเป็นเจ้าภาพ มีจุดประสงค์เพื่ออะไรให้ผู้ฟังทราบ และมีการขออภัยผู้ฟังผู้ชมก่อน หากเสียงไม่ดี หรือมีอะไรที่บกพร่อง เป็นการปฏิสัมพันธ์ที่ดีระหว่างหมอเพลงกับผู้ฟังเพลงและแนะนำหมอเพลงทุกคน

2.2 เพลงเชิญ ฝ่ายชายจะว่าเพลงเชิญฝ่ายหญิงให้ลงจากเรือนเพื่อมาว่าเพลงกับตน เมื่อฝ่ายหญิง ลงจากเรือนขึ้นโรงเพลงแล้วจะว่าเพลง โดยฝ่ายหญิงจะแก้ว่าการที่ลงมาช้าเพราะฝ่ายหญิง ต้องแต่งกายให้งดงามที่มาช้าก็ต้องขออภัยแล้วประกาศว่าตนเองเป็นใคร อยู่ที่ไหน

2.3 เพลงท้วง (ทักท้วง) ฝ่ายหญิงจะทักท้วงฝ่ายชายโดยหาจุดด้อยของฝ่ายชายมาทวง (ทักท้วง) เพื่อให้คนดูเห็นสมด้วย คนดูก็จะโห่ร้องด้วยเห็นจริง ฝ่ายชายก็จะแก้คำที่แสดงปมด้อย และถูกเหน็บแนม โดยดูที่สถานการณ์ผู้ฟังอาจจะประมาณคู่ละ 10 กลอน จะมากหรือน้อยกลอนอยู่ที่ความสนุกสนานของผู้ฟัง

2.4 เพลงถามข่าว ฝ่ายหญิงจะถามข่าวถึงครอบครัว อาชีพ สุขทุกข์ตามบริบทของการพบปะกัน

2.5 เพลงขออภัย ฝ่ายหญิงจะขออภัยฝ่ายชายหากพลั้งเผลอสบประมาทเปรียบเทียบคำหนักคำเบา แล้วฝ่ายชายให้อภัยแล้วขออภัยฝ่ายหญิง

2.6 เพลงไหว้ครู ฝ่ายหญิงว่าเพื่อระลึกถึงครูอาจารย์ ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ ความสามารถ จนมีอาชีพ พร้อมทั้งไหว้คุณพระรัตนตรัยและพญามาร แล้วฝ่ายชายจะขึ้นไหว้ครู

2.7 เพลงหากิน หลังจากไหว้ครูแล้วก็ปรึกษากันว่าจะเริ่มเล่นเรื่องอะไรก่อน

2.8 เพลงเปรียบ ฝ่ายหญิงจะถ่อมตัวหรือท้าทายฝ่ายชายให้สนุกสนาน

2.9 เพลงเรื่อง แยกเป็น

2.9.1 เรื่องทำบุญของเจ้าภาพ สรุปด้วยอานิสงส์ของการทำบุญ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2.9.2 เรื่องอะไรแล้วแต่คนดูขอ เช่น ท้าวปาจิต-อรพิม, นก-กระจาบ

2.10 เพลงเกี่ยว ฝ่ายหญิงเกี่ยวผู้ชมและเกี่ยวกันเองจะทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้เล่นกับผู้ชม

2.11 เพลงชวน ฝ่ายหญิงจะชวนฝ่ายชายไปบ้านฝ่ายหญิง เพลงลักหาพาหนี

2.12 เพลงเรื่อง เป็นเพลงเล่าเรื่องโดยเฉพาะ เช่นเรื่อง มหาเวสสันดร ศุภมิตเกศินี อานิสงส์บวชนาค เป็นต้น

2.13 เพลงลองปัญญา เป็นการสอบถามประวัติของบางสิ่งบางอย่างเพื่อทดสอบปัญญากัน

2.14 เพลงเกี้ยวแกมจาก ฝ่ายหญิงและฝ่ายชายสั่งลากัน อวยชัยให้พรแก่กันและกันบางครั้ง ก็ชวนไปอยู่ด้วยกัน

2.15 เพลงปลอบ เป็นเพลงที่บอกแต่ละฝ่ายไม่ให้เสียใจเมื่อจะต้องจากกัน

2.16 เพลงจาก เป็นเพลงที่บอกถึงความจำเป็นที่ต้องจากลา

2.17 เพลงคร่ำครวญ เป็นเพลงที่แสดงถึงความรันทดในการพลัดพราก

2.18 เพลงให้พร เป็นเพลงที่ร้องให้เจ้าภาพ รวมทั้งผู้ฟังเพลงทุกท่าน

2.20 เพลงลา เป็นเพลงกล่าวอำลาเจ้าภาพและผู้ฟัง

เพลงโคราชในสมัยปัจจุบันอาจมีการแสดงอื่น ๆ เข้ามาแทรกเพื่อเปลี่ยนบรรยากาศ ให้ผู้ฟังคลายความล้าจากการฟังหรือแทรกเพื่อทำตามคำขอของผู้ฟังผู้ชมก็ได้ เช่น มุขตลก แทรกลำตัด เพลงฉ่อย หมอลำ เพลงลูกทุ่ง แหล่ เป็นต้น ขณะนี้มีการแสดงดนตรีประกอบการว่าเพลงโคราชมีหางเครื่อง เรียกว่า โคราชประยุกต์ ตามกระแส ความเปลี่ยนแปลงของสังคม (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 22-24)

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กล่าวว่า ขั้นตอนการแสดงเพลงโคราชหลังจากเสร็จสิ้นพิธียกครูจึงเริ่มการแสดง โดยหมอเพลงผู้ชายจะขึ้นบนเวทีก่อน โดยแสดงเพลงโคราชตามระเบียบวิธีการแสดงเพลงโคราชแบบขนบ ซึ่งดำเนินตามลำดับเพลง ได้แก่ ประกาศ เพลงเชิญ เพลงท่วง เพลงถามข่าว เพลงขออภัย เพลงไหว้ครู เพลงหากิน เพลงเปรียบ เพลงเรื่อง เพลงเกี้ยว เพลงชวน เพลงเรื่อง เพลงลองปัญญา เพลงเกี้ยวแกมจาก เพลงปลอบ เพลงจาก เพลงครำ่ครวญ เพลงให้พร เพลงลา รวม 19 เพลง โดยได้อธิบายลักษณะของแต่ละเพลงตามขั้นตอนการแสดงไว้ความว่า

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

1. ประกาศ หมอเพลงผู้ชายที่ขึ้นเวทีก่อนจะบอกเกริ่นนำการแสดงในวันนั้น

2. เพลงเชิญ หมอเพลงผู้ชายจะว่าเพลงเชิญหมอเพลงผู้หญิงให้ลงจากเรือนมาว่าเพลงเมื่อฝ่ายหญิงลงจากเรือนขึ้นมายังโรงเพลง หมอเพลงผู้หญิงก็จะว่าเพลงแก้ แล้วประกาศแนะนำตัวหมอเพลงแต่ละคน

3. เพลงท้วง เป็นบทเพลงทักท้วงที่หมอเพลงผู้หญิงจะว่าเพลง โดยหาจุดด้อยของหมอ เพลงผู้ชายมาเหน็บแหนม หมอเพลงผู้ชายก็จะว่าเพลงแก้

4. เพลงถามข่าว เป็นบทเพลงที่หมอเพลงผู้หญิงจะไถ่ถามสารทุกข์สุขดิบของหมอเพลงผู้ชาย

5. เพลงขออภัย เป็นบทเพลงที่หมอเพลงผู้หญิงจะขออภัยหมอเพลงผู้ชายที่พลาดพลั้งสบประมาท แล้วหมอเพลงผู้ชายให้อภัยแล้วขออภัยหมอเพลงผู้หญิง

6. เพลงไหว้ครู หมอเพลงฝ่ายหญิงจะว่าเพลงก่อน เสร็จแล้วหมอเพลงผู้ชายจะว่าเพลงของตน

7. เพลงหากิน เป็นบทเพลงที่หมอเพลงจะปรึกษากันในเรื่องที่จะแสดง

8. เพลงเปรียบ เป็นบทเพลงที่หมอเพลงจะกล่าวโต้ตอบกันเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน

9. เพลงเรื่อง เป็นบทเพลงที่กล่าวถึงเจ้าภาพ และตามแต่คนดูจะร้องขอ เช่น วรรณคดี พื้นบ้าน

10. เพลงเกี้ยว บทเพลงเกี้ยวนี้มีทั้งเกี้ยวธรรมดาและเพลงเกี้ยวหลอก

11. เพลงชวน เป็นเพลงที่เล่นหลังจากเกี้ยวแล้วชอบพอกันก็ชวนกันหนีหรือชวนไปชมนกชมไม้

12. เพลงเรื่อง เป็นเพลงเล่าเรื่องโดยเฉพาะ เช่น เวสสันดรชาดก การบวช-นาค เป็นต้น

13. เพลงลองปัญญา เป็นบทเพลงที่หมอเพลงชายหญิงจะว่าโต้ตอบกันเพื่อทดสอบ ปฏิภาณไหวพริบ

14. เพลงเกี้ยวแกมจาก เป็นบทเพลงที่หมอเพลงกล่าวลากัน

15. เพลงปลอบ เป็นบทเพลงที่แต่ละฝ่ายปลอบประโลมซึ่งกันละกัน เมื่อจะต้องจากกัน

16. เพลงจาก เป็นบทเพลงที่บอกถึงความจำเป็นที่ต้องจากลา

17. เพลงคร่ำครวญ เป็นบทเพลงที่แสดงถึงความรันทดในการพลัดพรากจากกัน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

18. เพลงให้พร เป็นบทเพลงที่กล่าวอวยพรแก่เจ้าภาพและผู้ชม

19. เพลงลา เป็นบทเพลงกล่าวอำลาเจ้าภาพ ผู้ชม และหมอเพลงที่มาแสดงร่วมกัน (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 182-183)

ฐาปนี ได้กล่าวถึง ขั้นตอนการแสดงเพลงโคราชในอดีตปรากฏช่วงเวลา พิธีการและขั้นตอนการร้องตามลำดับเพลงลักษณะต่าง ๆ ที่ใช้ในการร้องเล่น ความว่า

เล่นบนโรงเพลงขนาด 3 EMBED Equation.3 3 เมตร หมอเพลง ชาย หญิง 2 คู่ นุ่งผ้าโจงกระเบน หญิงสวมเสื้อรัดรูป ชายสวมเสื้อคอกลม หรือเสื้อเชิ้ต มีผ้าขาวม้าคาดพุง หมอเพลงจะเริ่มลงโรงว่าเพลงตั้งแต่ 21.00 น. ไปจนถึง 06.00 น. ของวันใหม่ โดยเริ่มจากพิธีการไหว้ครู แล้วหมดเพลง ผู้ชายลงโรงก่อนร้องเพลงเกริ่น บอกให้รู้ถึงเหตุที่จัดให้มีการเล่นเพลงขึ้นเพื่ออะไร งานอะไร ใครเป็นเจ้าภาพ ให้ผู้ฟังทราบและมักจะมีการขออภัยผู้ชมหากการแสดงบกพร่อง จากนั้นจะร้องเชิญฝ่ายหญิงให้มาว่าเพลงกับตน เมื่อฝ่ายหญิงลงโรงแล้วจะร้องแก้ว่าที่ลงมาช้าเพราะผู้เป็นหญิงแต่งให้สวยงาม จากนั้นก็ดำเนินการว่าเพลง เริ่มตั้งแต่เพลงถามข่าว เป็นการถามถึงชื่อบ้านเกิด การทำมาหากินของกันและกัน แล้วร้องเพลงเปรียบแล้ว ว่าเพลงไหว้ครู เพื่อระลึกถึงครูอาจารย์ คุณพระรัตนตรัย และพญามารที่จะมาขัดขวางการว่าเพลง แล้วว่าเพลงปรึกษากันว่าจะเริ่มเล่นเรื่องอะไรก่อนดี จากนั้นว่าเพลงเกี้ยวเป็นการเกี้ยวพาราสีกันเมื่อชอบพอกัน แล้วก็ชวนกันหนี หรือชวนไปชมนกชมไม้ จากนั้นว่าเพลงชมธรรมชาติ จบจากเพลงชมธรรมชาติจึงว่าเพลงเรื่อง เช่น เวสสันดร ศุภนิมิต เกศินี ฯลฯ จบจากเพลงเรื่องจึงเน้นเพลงประลองปัญญาเพื่อซักถามประวัติบางสิ่งบางอย่างทดสอบปัญญากัน เมื่อใกล้สว่างก็จะว่าเพลงเกี้ยวแกมสั่งลาจากกันและเพลงปลอบที่จะต้องจากกัน ฝ่ายหญิงจะว่าเพลงครำ่ครวญ สุดท้ายเป็นเพลงให้พรเจ้าภาพ และเพลงลาเป็นการลาโรงเมื่อรุ่งเช้าเป็นอันยุติการเล่นเพลงโคราชโอกาสที่เล่น นิยมเล่นในงานนักขัตฤกษ์ งานสมโภชต่าง ๆ รวมทั้งเป็นการเล่นแก้บนท้าวสุรนารี (ฐาปนี, 2549: 140-142)

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ได้กล่าวถึงลำดับขั้นการร้องเพลงว่าด้วยลักษณะเพลงต่าง ๆ ที่เป็นไปตามลำดับตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง ความว่า

วิธีเล่น การเล่นเพลงโคราช เล่นตามลำดับดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เพลงเกริ่น ฝ่ายชายขึ้นเวทีก่อน บอกเกริ่นสาเหตุการเล่นเพลงให้ผู้ฟังทราบ อาจขออภัยผู้ชม ถ้าสุ้มเสียงหรือการแสดงบกพร่อง

เพลงเชิญ ฝ่ายชายร้องเชิญฝ่ายหญิงมาเล่นเพลง สมัยก่อนฝ่ายชายร้องเชิญฝ่ายหญิงลงจากเรือนเพื่อมาเล่นเพลงกับฝ่ายชาย ฝ่ายหญิงร้องเพลงตัดเชิญ เป็นการร้องแก้การลงมาช้า เพราะผู้หญิงต้องแต่งกายให้สวยงาม อาจล่าช้าไปบ้าง แล้วขออภัยกัน

เพลงถามข่าว ฝ่ายชายร้องถามฝ่ายหญิงว่าชื่ออะไร บ้านอยู่ไหน อาชีพอะไร เพลงเปรียบ เป็นเพลงที่ทั้งสองฝ่ายว่ากระทบกระเทียบเสียดสีซึ่งกันและกัน

เพลงไหว้ครู ร้องเพื่อระลึกถึงครูอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา ไหว้คุณพระรัตนตรัย และพญามาร

เพลงปรึกษา เป็นการปรึกษากันว่าจะเล่นเรื่องใด เพลงเกี้ยว เพลงเกี้ยวมีหลายอย่าง เช่น เกี้ยวธรรมดา และเกี้ยวหลอกๆ

เพลงชวน เกี้ยวแล้วเมื่อชอบพอกัน ก็ชวนกันหนีหรือชวนไปชมนก ชมไม้

เพลงชมธรรมชาติ พรรณนาความงามของธรรมชาติ

เพลงเรื่อง เป็นเพลงที่เล่าเรื่องใดเรื่องหนึ่งโดยเฉพาะ เช่น เรื่องเวสสันดร ศุภมิตร เกศินี เป็นต้น

เพลงลองปัญญา เป็นการซักถามประวัติบางสิ่งบางอย่าง เพื่อทดสอบปัญญา

เพลงเกี้ยวแกมจาก ฝ่ายหญิงและชายสั่งลากัน อวยพรให้ฝ่ายตรงข้าม บางทีชวนไปอยู่ด้วยกัน

เพลงปลอบ เป็นเพลงปลอบใจเมื่อลาจากกัน เพลงจาก เป็นเพลงบอกความจำเป็นในการจากลากัน

เพลงคร่ำครวญ เป็นเพลงแสดงถึงความรันทดจากการพลัดพรากกัน

เพลงให้พร เป็นการอวยพรคนดู เจ้าภาพ และหมอเพลงที่ร่วมเล่นเพลงด้วยกัน

เพลงลา เป็นเพลงกล่าวลาเจ้าภาพ คนดู และหมอเพลงที่ร่วมเล่นเพลงด้วยกัน (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 290-291)

ปรีชา อุยตระกูล กล่าวว่า หมอเพลงรวม 6 คน แบ่งเป็น ฝ่ายชาย ฝ่ายหญิง ฝ่ายละเท่ากัน จากนั้นร้องเพลงโคราชตามลำดับขั้นการร้องตามลำดับ ประกอบด้วยช่วงระลึกถึงครูบาอาจารย์ ช่วงฝ่ายชายเริ่มร้องด้วยเนื้อหาที่ว่า “เจ้าภาพหามาในงานอะไร ชื่อเจ้าภาพ และการเตือนฝ่ายหญิงให้ลุกขึ้นร้องสลับกัน” ช่วงฝ่ายหญิงเริ่มร้องบทไหว้ครู ช่วงฝ่ายชายเกริ่นเรียกฝ่ายหญิง ช่วง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ฝ่ายหญิงร้องโต้ตอบฝ่ายชาย (การร้องเกี้ยวจะค่อย ๆ แรงขึ้นเมื่อฉะหน้าโรง) ช่วงจับเรื่อง อย่างลักษณะการเล่นเป็นเรื่องข้างต้น บ้างเป็นเรื่องนิทาน (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 35-36)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวว่า ในอดีตเป็นการแสดงแบบชาวบ้านที่เรียบง่าย เช่น ไม่จำกัดสถานที่ มีเพียงแต่หาครกตำข้าวคว่ำลงแล้วหาครุใส่น้ำมาวางบนครกเพื่อให้หมอเพลงดื่ม ใช้ตะเกียงแทนไฟฟ้า ซึ่งพัฒนามาจากการใช้ไต้ช้างประดิษฐ์เพื่อจุดให้แสงสว่าง เวลาคือโรงเพลงที่มีเสา 4 ต้น ยกพื้นสูงมุงหลังคามุงด้วยก้านมะพร้าว หมอเพลงต้องเสียงดังเพราะอดีตไม่มีเครื่องขยายเสียงอย่างปัจจุบัน ตามคำอธิบายโดยสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ความว่า

> *การเล่นเพลงโคราชในสมัยก่อนไม่จำกัดสถานที่ อาจเล่นบนบ้าน หรือลานบ้านก็ได้เพียงแต่หาครกตำข้าว (ครกซ้อมมือ) มาคว่ำลงแล้วหาครุ (ถัง) ใส่น้ำมาวางไว้ บนครกเพื่อให้หมอเพลงดื่มเมื่อคอแห้งในสมัยก่อนที่ ไม่มีไฟฟ้าชาวบ้านจะทำไต้ช้างหรือไต้รุ่งที่ทำด้วยไม้ไผ่ยาวประมาณ 5 ศอก ปลายข้างหนึ่งจักด้วยมีดแผ่ออกสานด้วยตอกให้เป็นรูปกระทะใส่ดินกรุใส่ชันน้ำมันยางผสมไม้ผุหรือแกลบปลายอีกข้างฝังดินใกล้กับครก จุดให้แสงสว่าง ต่อมาก็จะเป็นตะเกียงลานตะเกียงเจ้าพายุแทน เวทีแสดงก็พัฒนามาคือมีเสา 4 ต้น ยกพื้นสูงประมาณ 1 เมตร พื้นปูกระดาน หลังคามุงด้วยก้านมะพร้าวหรือวัสดุอื่น กลางเวทียังมีถังน้ำตั้งอยู่เช่นเดิม เมื่อยังไม่มีเครื่องขยายเสียง หมอเพลงต้องเสียงดังผู้ฟังก็จะตั้งใจฟัง ปัจจุบันมีเครื่องขยายเสียง จึงเป็นประโยชน์ทั้งหมอเพลงและผู้สูงอายุ* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 22)

คำอธิบายข้างต้นเรื่องอุปกรณ์และสถานที่ในการแสดงเพลงโคราช สอดคล้องตามคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุได้อธิบายไว้ความว่า

> *ในสมัยก่อนไม่จำกัดสถานที่ เล่นบนบ้านหรือลานบ้านก็ได้ ต่อมาแสดงบนโรงโดยมี เสา 4 เสา ยกพื้นปูกระดาน สูงจากพื้นประมาณ 1 เมตร หลังคามุงด้วยก้านมะพร้าว ในปัจจุบันโรงเพลงโคราชทำถาวรโดยใช้โครงเหล็กมีเสา 4 เสา ยกพื้นปูกระดานสูง 1 เมตรเศษ หลังคามุงด้วยผ้าพลาสติกหนา กันแดดกันฝนได้ เดิมนำครกตำข้าวมาวางคว่ำลง แล้ววางถังน้ำบนครกนั้น สำหรับให้ผู้เล่นเพลงได้ดื่ม สมัยโบราณไม่มีไฟฟ้า ชาวบ้านใช้แสงสว่างจาก “ไต้” เรียกว่า “ไต้ช้าง” หรือ “ไต้รุ่ง” การร้องไม่มีเครื่องขยายเสียง ผู้เล่นเพลงต้องร้องให้เสียงดังพอที่จะได้ยินถนัดชัดเจน ในปัจจุบันใช้หลอดไฟเรืองแสงและเครื่องขยายเสียง ทำให้ได้ยินและ*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เห็นชัดเจนมาก (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 290-291)

ในขณะเดียวกันพบองค์ประกอบหนึ่งที่ปรากฏในการแสดงในเพลงโคราชแบบดั้งเดิมคือ กลวิธีการด้นเพลงหรือการคิดคำด้น หรือที่เรียกว่า “มุตโตแตก” พชร สุวรรณภาชน์ ได้กล่าวว่าไหวพริบปฏิภาณที่ใช้ในการแสดงเพลงโคราชนับเป็นอัตลักษณ์สำคัญที่ช่วยสะท้อนภูมิปัญญาและความชาญฉลาดของหมอเพลงในการว่าเพลงโคราชโต้ตอบกัน กลวิธีที่สำคัญดังกล่าวเรียกว่า “มุตโตแตก” ซึ่งเป็นความรู้พื้นบ้านในการด้นเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยผลการวิจัยเรื่องมุตโตแตก พบว่ามุตโตแตกเป็นกลวิธีการร้องด้นสดในเพลงโคราชของหมอเพลงโคราชอาชีพ มุตโตแตกเป็นปัญญาการด้นเพลงโต้ตอบของผู้เล่นฝ่ายชายและฝ่ายหญิง รูปแบบและเนื้อหาสะท้อนวัฒนธรรมดนตรีของไทยอย่างเด่นชัด เพลงโคราชเป็นการละเล่นของชาวบ้านผ่านการเรียงร้อยถ้อยคำเป็นท่วงทำนองอย่างฉันพลัน ใช้ทักษะการด้นเพลงเป็นหลัก โดยเฉพาะในเพลงโคราชดั้งเดิม มุตโตแตกไม่ได้เป็นเพียงปัญญาในการด้นกลอนเพลงที่แสดงถึงสุนทรียะของวัฒนธรรมเพลงโคราชเท่านั้น แต่ยังส่งผลต่อความสำเร็จสูงสุดของอาชีพหมอเพลงโคราช ด้วยการบรรลุศักยภาพของตนเอง การสร้างภาวะไหลลื่นในการเล่นเพลง รวมถึงการเป็นที่ยอมรับของผู้ฟัง ซึ่งสรุปได้ว่า มุตโตแตกของหมอเพลงโคราชมีความสำคัญต่ออาชีพหมอเพลงและการแสดงเพลงโคราช ผลการวิจัยพบว่าเพลงโคราชเป็นเพลงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมาที่ต้องอาศัยทักษะความรู้ความสามารถ (พชร สุวรรณภาชน์, 2554: ง)

จากการศึกษาเรื่องขั้นตอนการแสดง ผู้วิจัยสรุปได้ว่ามีความสัมพันธ์กับเรื่องของเพลง โอกาสในการแสดงและองค์ประกอบการแสดงบางประการ การแสดงแบบดั้งเดิมนิยมแสดงตั้งแต่ค่ำจนรุ่งเช้า ผู้แสดงเป็นชายหญิง ปัจจุบันแสดงบนโรงเพลงยกพื้นสูงมุงหลังคามุงแบบชาวบ้าน ขั้นตอนการแสดงตามขนบ โดยเริ่มจากการไหว้ครู การกล่าวประกาศ การร้องทำนองขึ้นต้น การร้องทำนองกลอนตามเพลงที่มีเนื้อหาต่าง ๆ ซึ่งปัจจุบันสามารถลดทอนได้ตามเหมาะสม จนกระทั่งกล่าวลาผู้ฟังหลังจบการแสดง

2.2.4.6 การแต่งกายและการร่ายรำ

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร กล่าวว่า “*การแต่งกายของหมอเพลงโคราชแต่เดิมใช้ผ้าหางกระรอกหรือผ้าม่วง ปัจจุบันใช้เสื้อผ้าตามสมัยนิยม หมอเพลงผู้หญิงใช้เป็นผ้าดิ้น หมอเพลงผู้ชายจะสวมเสื้อคอกลมหรือเสื้อคอฮาวาย แขนสั้นสีใดก็ได้ ใช้ผ้าขาวม้าคาดพุง หมอเพลงหญิงนิยมสวมเสื้อรัดรูปไม่มีปก แขนสั้น ไม่จำกัดสีเสื้อ*” (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 184)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมากล่าวถึงลักษณะการแต่งกายของหมอเพลงแบบชาวบ้านโคราช ความว่า

> *หมอเพลงโคราชทั้งหญิงและชายจะนุ่งผ้าโจงกระเบน แต่เดิมเป็นผ้าหางกระรอกหรือผ้าม่วง ปัจจุบัน หมอเพลงหญิงเปลี่ยนเป็นผ้าดิ้นก็มี เสื้อหมอเพลงชายใช้เสื้อคอกลมหรือคอฮาวายแขนสั้นลายสีใดก็ได้มี ผ้าขาวม้าเคียน (คาด) พุง หมอเพลงหญิงนิยมสวมเสื้อรัดรูปไม่มีปก แขนสั้น สีไม่จำกัด ปัจจุบันหมอเพลง แก้บนที่บริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีจะแต่งกายตามสีวันตามคติความเชื่อของคนไทย* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 22)

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ได้กล่าวถึง ผู้แสดงและการแต่งกายของหมอเพลงความว่า

> *ผู้แสดง จำนวนผู้เล่นหรือหมอเพลงนั้นมีตั้งแต่ 2 คน 4 คน 5 คน แบ่งเป็นฝ่ายหญิง และฝ่ายชาย เวลาเล่นนิยมเล่นตอนค่ำจนดึก อาจแสดงจนรุ่งสางของอีกวันหนึ่งก็ได้ เวลากลางวันก็มีการเล่นเช่นกัน*
>
> *การแต่งกาย ผู้ชายนุ่งผ้าโจงกระเบน สมัยก่อนนิยมนุ่งผ้าไหมหางกระรอกหรือผ้าม่วง ปัจจุบันใช้ผ้าพื้นหรือผ้าตาด สวมเสื้อคอพวงมาลัยหรือเสื้อคอกลมแขนสั้น สีไม่จำกัด ผ้าขาวม้า คาดเอว ประดับเครื่องประดับหรือแขวนพระเครื่อง ผู้หญิงนุ่งผ้าโจงกระเบนเหมือนหมอเพลงผู้ชาย ผ้าไหมหางกระรอกหรือผ้าม่วง ปัจจุบันนิยมนุ่งผ้าพื้นหรือผ้าตาด สวมเสื้อรัดรูป ไม่มีปก แขนสั้น สมัยก่อนผู้หญิงไม่สวมเสื้อ ใช้ผ้าแถบคาดอก ผ้าสไบเฉียงพาดไหล่ บางคนนิยมใช้พลูจีบทัดหู เพราะผู้หญิงไม่รู้จักชายหู ชายตา ครูเพลงสอนให้ชำเลืองดูพลูจีบที่ทัดหู*
> (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 290-291)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวถึงลักษณะท่ารำประกอบเพลงโคราช 2 ลักษณะหลัก ประกอบด้วยท่ารำช้าและท่ารำเร็ว ความว่า

> *ท่ารำเพลงโคราช แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะดังนี้*
>
> *3.1 ท่ารำช้า ลักษณะการร่ายรำ ฝ่ายชายจะควงแขนทั้งสองข้างออกพองามแบมือออกรำขึ้น รำลงข้างตัว โดยย่างก้าวขาตามจังหวะของกลอนเพลง ฝ่ายหญิงเหมือนฝ่ายชายต่างกันที่มีจีบมือและวงแขนแคบ*
>
> *3.2 ท่ารำเร็ว ฝ่ายชายจะทำเหมือนท่ารำช้าแต่เร่งจังหวะให้เร็วขึ้นตามลีลาของกลอนเพลงและย่างรุดหน้าเข้าหาฝ่ายหญิงทำนองว่าจะไปถูกเนื้อต้องตัวฝ่าย*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

หญิง ฝ่ายหญิงท่ารำเหมือนท่ารำช้าฝ่ายชายรุกมาก็จะทำท่าถอยหนี มือทั้งสองต้องคอยรำปัดป้องมิให้ฝ่ายชายรำถูกเนื้อต้องตัวได้ เรียกว่า ในตอนแรกฝ่ายชายจะรุก ฝ่ายหญิงจะถอยแล้วตอนหลังฝ่ายหญิงจะรุกฝ่ายชายจะถอยสลับกัน เป็นที่สนุกสนานไปตามท่วงทำนองลีลาของภาษาและอารมณ์เพลง (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 22-24)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ได้กล่าวถึงการร่ายรำประกอบการร้องเพลงโคราช ซึ่งประกอบด้วยท่ารำช้าและท่ารำเร็ว ความว่า

ลีลาท่ารำเพลงโคราช ท่ารำที่แสดง แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ

ท่ารำช้า ฝ่ายชายกางแขนทั้งสองข้างออกเป็นวงกว้างพองาม สมัยโบราณกางแขนเป็นวงกว้างมาก แบมือรำลงข้างลำตัว ส่วนขาย่างขยับตัวขึ้นลงให้เข้ากับจังหวะของกลอนเพลงที่ร้อง ท่ารำของฝ่ายหญิงคล้ายกับฝ่ายชาย เพียงแต่เปลี่ยนมือแบเป็นมือจีบ วงแขนแคบกว่าฝ่ายชาย

ท่ารำเร็ว คงปฏิบัติเช่นเดียวกับท่ารำช้า แตกต่างกันที่การเร่งจังหวะการรำให้ เร็วตามกลอนเพลง ต้องรุกเข้าหาฝ่ายหญิง เป็นการต้อนเพื่อให้ถูกเนื้อต้องตัวฝ่ายหญิง ฝ่ายหญิงปฏิบัติเช่นเดียวกับท่ารำช้า ฝ่ายชายรุกต้อนมา ฝ่ายหญิงรำถอยหนี มือทั้งสอง ต้องคอยป้องปัดไม่ให้ฝ่ายชายถูกเนื้อต้องตัวได้ โดยมารยาทแล้วมีข้อห้ามไว้สำหรับหมอเพลง ฝ่ายชายไม่ให้ถูกเนื้อต้องตัวฝ่ายหญิง

จากคำบอกเล่าของใหญ่ วิเศษพลกรัง ศิลปินแห่งชาติสาขาเพลงพื้นบ้าน (เพลงโคราช) ปี พ.ศ. 2539 และลำดวน จักราช หมอเพลงโคราชที่สืบทอดการเล่นเพลงมาจากบรรพบุรุษ กล่าวว่า ท่ารำแต่โบราณมีแม่ท่าอยู่ 4 ท่า ประกอบด้วยท่าย่อง นิยมทั้งท่ารำช้าและท่ารำเร็ว บางคนเรียกว่า ท่าธรรมดา ท่ารำนี้ ยังสืบทอดมาจนทุกวันนี้ ท่าปลาไหลพันพวง ท่าช้างเทียมแม่และท่าช้างประสานงา (ท่าจ๊ก)

ปัจจุบันการแสดงของหมอเพลงโคราช ไม่มีท่าปลาไหลพันพวง ท่าช้างเทียมแม่ และท่าช้างประสานงา โดยภายหลัง วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ได้ศึกษาค้นคว้าและอนุรักษ์ท่ารำโบราณในกระบวนการเล่นเพลงโคราช (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 290-291)

จากการศึกษาเรื่องการแต่งกายและการร่ายรำ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า มีลักษณะแบบชาวบ้าน นุ่งผ้าโจงกระเบน สวมเสื้อรัดรูป ไม่จำกัดสีเสื้อ ใช้ผ้าแถบคาดอก ผ้าสไบเฉียงพาดไหล่

ปัจจุบันมีสีสันสดใสวัน บ้างใส่เสื้อตามสมัยนิยม ท่ารำเพลงโคราชแบ่งเป็น 2 ลักษณะสำคัญ ประกอบด้วยท่ารำช้าและท่ารำเร็ว โดยท่ารำแต่โบราณปรากฏตามขนบ 4 ท่า ประกอบด้วยท่าย่อง ท่าปลาไหลพันพวง ท่าช้างเทียมแม่และท่าช้างประสานงาหรือท่าจ๊ก

2.2.4.7 ความเชื่อที่เกี่ยวกับเพลงโคราช

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมากล่าวถึงความเชื่อในการแสดงเพลงโคราช เพื่อให้การแสดงสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ความว่า

หมอเพลงโคราชจะมีความเชื่อในเรื่องต่อไปนี้

1. ต้องไหว้ครูก่อนเล่นเพลงเพื่อความเป็นสิริมงคล

2. การก้าวขึ้นโรงเพลงต้องพิจารณา

2.1 ทิศทางที่จะขึ้นเวทีตามฤกษ์

2.2 ก้าวเท้าตามลมหายใจ ในก้าวแรกที่ย่างขึ้นโรงเพลง

2.3 เมื่อขึ้นโรงเพลงแล้วจะเป่าคาถามหานิยม มหาละลวย เป็นต้น เพื่อเป็นผลให้ผู้ชม ผู้ฟังชื่นชอบตน

2.4 หลังคาโรงเพลงถ้ามัดด้วยตอกก็จะแก้ตอกเพื่อเป็นเคล็ด จะไม่ทำให้คาถาอาคม สติปัญญา ในการเพลงติดขัดก็มี (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 27)

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร กล่าวว่า หมอเพลงโคราชมีคติความเชื่อและจารีตในการแสดงหลายประการด้วยกัน โดยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

1. จารีตและความเชื่อในลำดับการแสดง

1.1 ความเชื่อเพื่อบูชาและขอพรจากครูเทพเทวดา โดยก่อนการแสดง ก่อนขึ้นเวที หมอเพลงจะทำการยกครูหรือไหว้ครู โดยเจ้าภาพเป็นผู้เตรียมขั้นครู ประกอบด้วย กรวยพระ 6 กรวย เทียน 6 เล่ม ธูป 18 ดอก กรวยละ 3 ดอก เงินกำนล 24 บาท ผ้าขาว 1 ผืน ดอกไม้ 12 ดอก สุราขาว 1 ขวด บุหรี่ 1 ซอง ซึ่งหมอเพลงแต่ละท่านก็จะไหว้ครูแต่ละสายตระกูลแตกต่างกันไปตามที่ตนเรียนกับครูท่านนั้น ตัวอย่าง คำกล่าวยกครู สำนวนครูบุญสม กำปังนายบุญสม สังข์สุข (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 180-181) ความว่า

อิติปิโส ภะคะวา มือข้าพเจ้าสิบนิ้ว ยกขึ้นหว่างคิ้ว ข้าพเจ้าจะขอพนมกรนมัสการ สรรเสริญคุณพระพุทธคุณณัง พระธรรมคุณณัง พระสังฆคุณณัง คุณบิดร มารดา คุณครูบาอาจารย์ คุณอุปัชฌาย์อาจารย์ คุณพระอินทร์เจ้าฟ้า ขอเชิญท่านเสด็จลงมารักษาดวงจิตดวงใจของข้าพเจ้า ให้เป็นสุขทุกราตรี ขอเชิญ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

พระเสื้อเมือง พระทรงเมืองผู้เริงราชย์ ขอเชิญท่านเสด็จลงมา รักษาดวงจิตดวงใจของข้าพเจ้าให้มั่นคง ข้าพเจ้าประสงค์สิ่งใด ขอให้ข้าพเจ้าได้สิ่งนั้นเทอญ
(สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 181)

1.2 การว่าคาถาเพื่อความสำเร็จในการแสดง หมอเพลงมีการว่าคาถามหานิยมหรือคาถาทรงปัญญา เพื่อเป็นการเรียกผู้ชมให้นิยมหลงใหลในการแสดงของตน โดยหลังจากเสร็จสิ้นพิธียกครูจึงเริ่มการแสดง โดยหมอเพลงผู้ชายจะขึ้นบนเวทีก่อน ทั้งนี้ เพลงโคราชมีระเบียบวิธีการแสดงเพลงโคราชตามขนบ ซึ่งดำเนินตามลำดับเพลงรวม 19 เพลง (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 182-183) ตัวอย่างคาถามหานิยม สำนวนของครูบุญสม กำปัง ความว่า

คาถามหานิยม “สะสะนะมุโม โปร่งปรุปราดเปรื่อง ข้าฉลาดยะเอ็นดู นะโมพุทธายะ” คาถาทรงปัญญา “โอมปรุ ทะลุปัญญา” คาถาสาลิกาลิ้นทอง “กะระวิเว วิเนอะ” คาถาเสกแป้ง “นะเอยโมโม นะเอยซ่อนเมตตา นะเอยคนทั้งหลายดูกู นะ” และ *คาถาพุทธโอวาท “พุทธะ โอวาทะ”* (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 182)

2. จารีตและความเชื่อเกี่ยวกับสถานที่แสดง

2.1 สถานที่ หมายถึง เวทีการแสดง หรือเรียกว่า “โรงเพลง” ลักษณะเป็นศาลายกใต้ถุนสูงมีเสา 4 เสา แต่เดิมหลังคามุงด้วยทางมะพร้าว หรือหญ้า หรือแฝก ต่าง ๆ ที่พบได้ตามท้องถิ่น โดยการสร้างโรงเพลงปรากฏจารีตและความเชื่อที่ยึดถือเป็นข้อปฏิบัติ หากฝ่าฝืนมีความเชื่อว่าจะด้นเพลงว่าเพลงไม่ออก สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงลักษณะดังกล่าว ความว่า

1. ห้ามสร้างโรงเพลงคร่อมจอมปลวก

2. ห้ามใช้ต้นไม้เป็นเสาของโรงเพลงด้านใดด้านหนึ่ง

3. ห้ามสร้างโรงเพลงต่อจากยุ้งข้าว

4. ห้ามสร้างโรงเพลงใกล้ หรือบดบัง หรือเสมอศาลพระภูมิ

เมื่อปลูกสร้างโรงเพลงเรียบร้อยแล้วนั้น ในอดีตจะมีการมัดตอกพร้อมทั้งบริกรรมคาถา เป็นการทำคุณไสยแก่คู่แข่งให้มีอุปสรรค ไม่ประสบความสำเร็จในการแสดง ถ้าโรงเพลงถูกมัดด้วยตอกก็จะต้องทำพิธีแก้ตอกเพื่อเป็นการแก้เคล็ด (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 184)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2.2 ความเชื่อในการขึ้นโรงเพลงของหมอเพลง ปรากฏจารีตและความเชื่อในว่าต้องพิจารณาทิศและวันในการขึ้นโรงเพลง “*หากแสดงในวันเสาร์ หมอเพลงจะต้องขึ้นโรงเพลงจากทิศตะวันตก หันหน้าไปทางทิศตะวันออก หากแสดงในวันอาทิตย์หมอเพลงจะต้องขึ้นโรงเพลงจากทิศเหนือ หันหน้าไปทางทิศใต้ หากฝ่าฝืนจะโดนผีหลวงหลาวเหล็ก พญามาร ทำให้หมอเพลงด้นเพลงไม่ออก การแสดงมีอุปสรรค*” (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 184) โดยหลังจากการพิจารณาถึงความเหมาะสม หมอเพลงจะต้องก้าวขึ้นตามลมหายใจข้างขวาหรือซ้ายในก้าวแรกที่ขึ้นโรงเพลง จากนั้น “ว่าคาถามหานิยม คาถาทรงปัญญา” เป็นต้น (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 184)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวถึงความเชื่อที่เกี่ยวกับระเบียบวิธีการปฏิบัติของหมอเพลงในฐานะของครูผู้ถ่ายทอดเพลงโคราช ตั้งแต่รับเป็นศิษย์และระหว่างการถ่ายทอดความรู้ ความว่า

> *การเล่น (แสดง) เพลงโคราชจะเรียกผู้เล่นเพลงว่า “หมอเพลง” ทั้งหญิงและชาย ผู้จะเป็นหมอเพลงได้จะต้องไปฝากตัวเป็นศิษย์กับครูเพลง ครูเพลงจะพิจารณาจากน้ำเสียง บุคลิกลักษณะและปฏิภาณ หากครูเพลงเห็นว่ามีแววจะเป็นหมอเพลงได้ก็จะให้ฝากตัวเป็นศิษย์ไปพำนักอยู่บ้านครูเพลงและเริ่มทดสอบความสามารถทางเสียง ท่วงท่ากิริยา และปฏิภาณด้วยการให้ว่าเพลงก้อม (เพลงสั้น ๆ) เมื่อครูเพลงพิจารณาแล้วว่าสามารถจะฝึกฝนได้ก็จะรับเป็นศิษย์แล้วจึงเริ่มฝึกหัดว่าเพลง*
>
> *ก่อนจะหัดว่าเพลงศิษย์จะต้องยกครู (บูชาครู) ก่อนด้วยเครื่องยกครู กรวยครู 6 กรวย ดอกไม้ขาว 6 คู่ เทียน 6 เล่ม ธูป 12 ดอก ผ้าขาว 9 ผืน เงินบูชาครู 5 บาท (บางครู 12 บาท) ปัจจุบัน 24 บาท เหล้าขาว 1 ขวด บุหรี่ 12 มวน ศิษย์จะถือพานยกครูมาบูชาครูเพื่อเป็นศิษย์ โดยครูจะนำกล่าวบูชาครู ให้ศิษย์ว่าตามครูจะทำน้ำมนต์ประสระ (ครูเทน้ำมนต์รดศีรษะ) เพื่อความเป็นสิริมงคล*
>
> *เมื่อครูรับไว้เป็นศิษย์แล้วจะต้องมาพักอาศัยอยู่บ้านครูช่วยครูทำงานในเวลากลางวัน เวลากลางคืน จะต่อเพลงกับครูแบบปากต่อปากไม่มีการบันทึกเพราะสมัยก่อนคนรู้หนังสือมีน้อย การต่อกลอนมักจะต่อกลอนคืนละ 1 กลอน ศิษย์จะต้องท่องจำจนขึ้นใจและต้องว่าให้ครูฟังในเวลาเช้าก่อนจะออกไปทำงานให้ครู ถ้าจำไม่ได้ก็ต้องต่อใหม่ในคืนถัดไปจนกว่าจะจำได้ นอกจากจะต่อกลอนแล้วครูยังฝึกการเอื้อนทำนอง การออกเสียงควบกล้ำ ร. ล. ให้ชัดเจนและฝึกพรรณนาสิ่งแวดล้อมรอบตัวให้คล่อง ผู้ที่จะเป็นหมอเพลง ที่ดีได้จะต้องมีพรสวรรค์*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประจำตัวซึ่งเรียกว่า องค์สี่ คือ ปัญญาดี เสียงดี ชั้นเชิงดีและใจเย็น ศิษย์คนใดมีความจำดี ตั้งใจดี มีปฏิภาณ อาจใช้เวลาเรียนประมาณ 5 ปี ก็อาจเล่นเพลงได้ แต่บางคนใช้เวลาเรียนมากกว่าอาจถึง 10 ปีก็มี ครูบางคนมีคาถาบุตโต จะเสกคาถานี้กับใบไม้แล้วให้ศิษย์กิน หรือเสกน้ำมนต์ล้างหน้า เสกข้าว 3 ปั้น ไปนั่งรับประทานบนจอมปลวกช่วงตะวันขึ้น เพราะถือว่าเป็นของศักดิ์สิทธิ์ทำให้สติปัญญาดีขึ้น ศิษย์คนใดสามารถว่าเพลงต้น คือ สามารถพรรณนาสิ่งที่อยู่รอบตัวได้ในทันทีทันใดได้ละเอียดลออ เล่นคำได้สละสลวย เรียกว่า เรียนมาราง่าม

นอกจากนี้ศิษย์จะต้องเข้ากรรม 7 วัน ในวงด้ายสายสิญจน์ กินยาต้ม กินข้าวเสก อาบน้ำมนต์ในเวลาเช้าเพื่อทรงปัญญา ช่วงเข้ากรรมห้ามว่าเพลง หากว่าเพลงกรรมจะแตกจะเป็นบ้า เมื่อออกกรรมแล้ว ครูจะปรุงเครื่องทรงปัญญาเสกสิ่งของให้ศิษย์กินเพื่อให้เกิดปัญญา

ปัจจุบันการฝึกเพลงโคราชศิษย์จะเขียนกลอนที่ได้จากกระดาษจดเพลงจากครูลงสมุดเพื่อท่องจำ จึงทำให้มีกลอนเพลง โคราชเป็นวรรณกรรมสลายลักษณ์อักษรมากมายหลายสำนวนครูอยู่ที่สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ศิษย์ครูเพลงรุ่นใหม่จะไม่ไปพำนักบ้านครูแต่จะไปอาบน้ำมนต์เป็นครั้งคราว และออกเล่นเพลง เพื่อหาประสบการณ์ ซึ่งทำให้สามารถเป็นหมอเพลงได้เร็วขึ้น (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 21)

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร กล่าวว่า จารีตและความเชื่อของเพลงโคราชสะท้อนถึงพื้นฐานความเชื่อของสังคมไทยที่ “พุทธ พราหมณ์ ผี” และการแสดงความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์เช่นเดียวกับศิลปะของไทยทุกแขนง โดยจากคำอธิบายแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนการเรียนรู้และการแสดงเพลงโคราชในมิติของจารีตและความเชื่อดังนี้

1. ผู้แสดงเพลงโคราช เรียกกันว่า “หมอเพลง” เริ่มฝึกหัดโดยการฝากตัวเป็นศิษย์กับ“ครูเพลง” เพื่อให้ครูเพลงได้พิจารณาถึงความเหมาะสมด้านน้ำเสียง บุคลิกภาพและปฏิภาณไหวพริบ หากเห็นสมควรครูเพลงนำไปฝึกฝนที่บ้านครูเพลง

2. ขั้นเริ่มต้นการเรียน คือ “การยกครู” หรือพิธีบูชาครูด้วยเครื่องบูชาครู ประกอบด้วยกรวยครู 6 กรวย ดอกไม้ขาว 6 คู่ เทียน 6 เล่ม ธูป 12 ดอก ผ้าขาว 1 ผืน เงินบูชาครู 6 บาท บางแห่งใช้ 12 หรือ 24 บาท) เหล้าขาว 1 ขวด บุหรี่ 12 มวน โดยศิษย์จะยกพานครูมาบูชาครูเพลง ครูเพลงกล่าวนำให้ลูกศิษย์ว่าตาม ปลุกเสกน้ำมนต์ประสระ เพื่อเป็นสิริมงคล (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 180-181)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3. ขั้นตอนการเรียนเพลงโคราชในอดีต ครูเพลงจะต่อเพลงแบบปากต่อปากบ้านครูเพลง คืนละ 1 กลอน กลางวันลูกศิษย์จะช่วยครูเพลงทำงานบ้านและงานสวนไร่นา ลูกศิษย์ต้องท่องจำให้ขึ้นใจ เพื่อว่าเพลงให้ครูฟังในตอนเช้า หากจำไม่ได้ก็ต้องต่อใหม่อีกครั้งจนกว่าจะจำได้

4. ขั้นตอนการฝึกหัด นอกจากการต่อเพลง ครูเพลงจะเอื้อนทำนองออกเสียง และด้นกลอนสดจากสภาพสิ่งแวดล้อม อีกทั้งมีการเสกคาถามุตโตลงบนใบไม้ให้ลูกศิษย์กิน หรือเสกน้ำมนต์ให้ล้างหน้า เสกข้าวสาร 3 ปั้น ให้ลูกศิษย์นั่งกินบนจอมปลวกช่วงตะวันขึ้น เพราะเชื่อว่าจอมปลวกเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เนื่องจากเชื่อว่าจะส่งผลให้ลูกศิษย์เกิดสติปัญญาและปฏิภาณไหวพริบที่เฉียบแหลม เรียกกันว่า องค์สี่ อันประกอบด้วย “ปัญญาดี เสียงดี ชั้นเชิงดี และใจเย็น” (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2558: 180-181)

ปรีชา อุยตระกูล กล่าวว่า การเริ่มฝึกหัดเพลงโคราช ควรเริ่มจาก “เพลงก้อม” และท่องจำกลอนครูให้ได้มาก จากนั้นจึงเริ่มฝึกด้นเพลงที่เกี่ยวกับ“สิ่งแวดล้อมรอบตัว” จนคล่อง ครูเพลงบางท่านมี “คาถามุตโต” เสกใบไม้ให้ลูกศิษย์กิน เนื่องด้วยความเชื่อที่ว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยให้เกิดสติปัญญาที่ดี ศิษย์ผู้ว่าเพลง ด้นเพลง ได้สละสลวยแตกฉาน เปรียบได้ว่าเป็นผู้เรียนมุตโตแตกฉาน (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 35-36)

จากการศึกษาเรื่องความเชื่อที่เกี่ยวกับเพลงโคราช ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ปรากฏความสัมพันธ์กับการแสดงและการถ่ายทอดเพลงโคราช ประการแรก ความเชื่อที่เกี่ยวกับการแสดงปรากฏเพื่อเป็นการบูชา ขอขมาและขอพรให้ประสบความสำเร็จ และเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดสืบทอดเพลงโคราชปรากฏเพื่อความเป็นสิริมงคลและส่งเสริมให้ผู้เรียนผลสัมฤทธิ์ในการร่ำเรียนวิชาเพลงโคราชจากครูเพลง

2.2.4.8 ศิลปินที่มีชื่อเสียง

ผู้วิจัยพบว่าในอดีตมีศิลปินที่มีชื่อเสียงสูงสุดของวงการเพลงโคราชคือ ครูใหญ่วิเศษพลกรัง โดย กรกฎ ได้กล่าวไว้ในบทความตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์สยามรัฐ วันที่ 27 พฤษภาคม 2540 เรื่อง ครูใหญ่ วิเศษพลกรัง "หอกสี่คม" แห่งโคราช ความว่า พ่อใหญ่วิเศษพลกรัง หรือครูใหญ่พ่อเพลงโคราช ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน เพลงโคราช) ประจำปี พ.ศ. 2539 เกิดเมื่อ 31 มกราคม พ.ศ. 2463 เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงเพลงโคราชมานานตั้งแต่อายุ 18 ปี และได้รับการยกย่องจากผู้ฟังหลากหลายฉายา เช่น ใหญ่เพลงงาม และหอกสี่คม ครูใหญ่กล่าวถึงจุดเด่นของเพลงโคราชว่าต้องมีไหวพริบปฏิภาณ ในการเล่นกลอนสด ตอบโต้กัน รวมทั้งแสดง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สีหน้าแววตา ให้เข้ากับการร้องกลอนนั้น ๆ การเล่นเพลงต้องมีรสนิยม เช่น การสอนธรรมะ (กรกฎ, 2540: 38)

ถวัลย์ มาศจรัศ กล่าวถึง สถานภาพความนิยมในอดีตของชาวโคราชที่มีต่อเพลงโคราชและครูเพลงโคราช พ่อใหญ่ วิเศษพลกรัง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เพลงโคราช ความว่า

"ใหญ่เพลงงาม" พ่อใหญ่แห่งเพลงโคราช เพลงโคราชถือเป็นการถ่ายทอดวรรณกรรมผ่านศิลปะการแสดงที่สุดยอดอีกประเภทหนึ่งที่เกิดมาจากภูมิปัญญาของคนไทย ที่ว่าเป็นศิลปะการแสดงสุดยอดก็เพราะว่าเพลงโคราชนั้นเป็นการแสดงที่แสดงกันตั้งแต่หัวค่ำ ยันรุ่งแจ้งแสงทองโน่นเลยทีเดียวจึงจะเลิกรา ข้อสำคัญ เป็นการแสดงที่ใช้คารมคมคายล้วน ๆ โดยไม่มีดนตรีประกอบแต่อย่างใด ในบรรดาหมอเพลงโคราชด้วยกันแล้ว ชื่อของ "ใหญ่ วิเศษพลกรัง" นับว่ามีชื่อเสียงมาอย่างยาวนานและแม้วันนี้อายุของใหญ่ ย่างเข้า 80 ปีแล้วก็ตาม ถ้ามีผู้ร่ำร้องอยากเห็นลีลาของหมอเพลงโคราชคนนี้แล้วใหญ่ก็ไม่เคยขัด

ใหญ่เป็นคนโคราชโดยกำเนิด เกิดในตระกูลหมอเพลงโคราชแห่งบ้านหลุมข้าว อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา เมื่อเรียนอยู่ชั้น ประถม 2 ได้ไปนั่งดูการเล่นเพลงโคราชที่ชาวบ้านจัดขึ้นในงานเทศกาลสงกรานต์ เกิดประทับใจในลีลาอันไพเราะทำให้ใฝ่ฝันอยากจะเป็นหมอเพลงโคราชมาแต่นั้น "จากคราวนั้นนั่นแหละพอกลับมาบ้านก็ขอให้พ่อสอนเพลงโคราชให้ พ่อแกเป็นพระนักเทศน์เก่า แกก็ชอบทางนี้ จึงถ่ายทอดเพลงโคราชให้ ผมก็ว่าได้ ตั้งแต่อยู่ชั้น ป.สอง ใหญ่หัวเราะอย่างมีความสุข

แววหมอเพลงเริ่มฉายออกมาตั้งแต่วันนั้น จนเรียนจบชั้น ป.5 แล้วก็ยังไม่ล้มเลิกที่จะเป็นหมอเพลง พ่อจึงไปจ้างครูทั่ง บ้านมะขามเฒ่า ครูเพลงโคราชชื่อดังให้มาสอนลูกชาย

"ปีแรกครูจะสอนแล้วให้ร้องตาม ปีที่สองนั่นแหละจึงสอนแต่งกลอน แล้วให้ท่องจำ ครูกะว่าจะต้องใช้เวลาสอนแต่งกลอน 1 ปี แต่ผม จำแม่น เรียนแค่ 4 เดือน ก็ออกเล่นเพลงได้ยันสว่าง" ใหญ่ ซึ่งมีอารมณ์ขันหัวเราะรื่นเริงในขณะที่เรียนอยู่กับครู ใหญ่ก็ออกเล่นเพลงหาประสบการณ์ไปด้วย พออายุ 18 ปี ก็บินเดี่ยวออกไปเล่นเพลงเป็นอาชีพ

เมื่อเล่นเพลงไปได้สักระยะใหญ่ ก็คิดว่าการเล่นเพลงโคราชนั้นหากคุดคู้อยู่กับบทกลอนเก่า ๆ ก็ไม่มีวันที่จะมัดหัวใจผู้ชมได้ ด้วยเหตุนี้เขาจึงเดินทางไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของครูบุตร ศรีนอก ครูเพลงโคราชแห่งบ้านหนองบัวกระจาย

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

“ได้กลอนเพิ่มเติมอีก 100 กว่ากลอน” ครูใหญ่ยกมือรำลึกถึงพระคุณของครูบาอาจารย์ แม้จะได้กลอนเพิ่มมาอีกถึง 100 กว่ากลอน แต่เพื่อให้เกิดความมั่นใจตามความเชื่อของหมอเพลงรุ่นบรมครูใหญ่จึงไปขอเรียนวิชาเข้ากรรม หรือที่เรียกว่า “คาถามุตโต” กับครูทองอยู่ หรือฉายา อยู่ พวกขุนทด

“คาถามุตโต เป็นวิชาที่รวมคาถาต่าง ๆ ไว้มากมาย เช่น หัวใจพระจันทร์ เป็นคาถามหาเสน่ห์ หัวใจพระมโหสถ หัวใจนักปราชญ์ หัวใจพระปาฏิโมกข์ เป็นคาถาให้มีสติปัญญาเฉียบแหลม รอบรู้ แตกฉาน หัวใจช้างผสมโขลง เป็นคาถาสร้างอำนาจให้เป็นที่เกรงขาม และเกิดพลังปัญญา หัวใจพระฉิม เป็นคาถาบันดาลโชคลาภ และหัวใจ 108 คาถาเหล่านี้หมอเพลงโบราณเชื่อว่า ผู้ที่เจริญคาถามุตโตแล้วจะมีอำนาจ 3 ประการ หนึ่ง สติปัญญาเฉียบแหลมไม่ติดขัดในการว่าเพลง สอง เกิดโชคลาภได้รับรางวัลจากผู้ฟัง สาม มีเสน่ห์เป็นที่นิยมชมชอบของผู้ฟัง” ใหญ่ขยายความด้วยน้ำเสียงเคร่งขรึม

ใหญ่ เล่นเพลงโคราช โดยไม่สังกัดคณะใดจากอายุ 18-40 ปี พออายุ 41-42 ปี เข้าไปอยู่กับคณะแม่ส่องเมือง อายุ 43-52 อยู่กับคณะหัวรถไฟ ซึ่งใหญ่บอกว่าเป็นช่วงที่รุ่งโรจน์ที่สุด เดือนหนึ่ง ๆ จะมีเวลาพักไม่เกินสองวันเท่านั้น จากคณะหัวรถไฟ ใหญ่ย้ายไปอยู่คณะนกเล็กจนอายุ 66 ปี ก็เริ่มรับงานแสดงน้อยลง ตลอดเวลากว่ากึ่งศตวรรษ ใหญ่ ได้ใช้ฝีปากอันคมคายสะกดผู้ชมให้นั่งชมการเล่นเพลงโคราชของเขา จนรุ่งเช้าอยู่เสมอ ชื่อเสียงของเขาโด่งดังข้ามแดนไปต่างจังหวัดอีกหลายจังหวัด ทั้งภาคเหนือ อีสาน ภาคกลาง

ในงานย่าโม ซึ่งเป็นงานประจำปีนั้น ถ้ามีงาน 7 วัน 7 คืน หมอเพลงโคราชคนอื่น ๆ จะแสดงได้คนละคืน แต่ถ้าเป็นใหญ่แล้ว เขาจะได้แสดง 2 คืน ตามคำเรียกร้องของผู้ชมที่เล่าลือกันเป็นตำนานว่า วันไหนที่หมอเพลงใหญ่ขึ้นแสดงผู้ชมจะแน่นขนัด จนไม่มีที่ที่จะยืน สามล้อหาที่จอดไม่ได้ และข้อสำคัญเมื่อใหญ่เล่นเพลงโคราชด้วย ปฏิภาณไหวพริบฉับไว้เป็นที่ถูกอกถูกใจของผู้ชมนั้น ผู้ชมจะไม่ยอมให้คู่โต้ขึ้นร้อง ซึ่งใครเป็นคู่โต้เมื่อถึงคราวใหญ่ร้องแล้ว จะต้องนั่งคอยกันยาวนานทีเดียวปฏิภาณไหวพริบของใหญ่นั้น หมอเพลงโคราชยกย่องให้ว่า ใหญ่เป็นผู้ที่มีหอก 4 คม คมที่ 1 หมายถึง รอบรู้ธรรมะ คมที่ 2 รอบรู้ ด้านประวัติศาสตร์ คมที่ 3 รอบรู้ด้านนิทาน และคมที่ 4 มีปฏิภาณ ไหวพริบเป็นเลิศ จนได้รับฉายาจากผู้ชมว่า “ใหญ่เพลงงาม” หรือ “ใหญ่ เมืองคง ดำรงศิลป์” ด้วยการทุ่มเทชีวิตทั้งชีวิตให้กับเพลงโคราชอันเป็นที่รัก ใหญ่ วิเศษพลกรัง ได้รับการเชิดชูเกียรติเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานจากมหาวิทยาลัยศรี-

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

นครินทรวิโรฒ มหาสารคาม เป็นผู้อนุรักษ์มรดกโคราช สาขาศิลปะการแสดง (เพลงโคราช) และได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน-เพลงโคราช) เมื่อ พ.ศ. 2539 ในวัย 80 เศษ ๆ ใหญ่ ยังคงแข็งแรงแต่ดูเหมือนว่าเขากำลังจะอำลาเวทีนี้ในอีกไม่นานนัก วันเวลาของเขา ณ วันนี้ได้เข้าวัดฟังธรรม ความรู้ที่มีอยู่ก็ถ่ายทอดเป็นวิทยาทานแก่การศึกษาเพลงโคราชจากฝีปากคมคายของ ใหญ่ วิเศษพลกรัง ฉายา ใหญ่ เพลงงาม เมื่อยามใกล้ฟ้าสางนั้นเขาเอ่ยมัดใจผู้ชมของเขาก่อนจะร่ำลา คล้ายดั่งจะย้ำว่าแม้เขาจะลาผู้ฟังไป แต่เพลงโคราชจะยังไม่ลาจากเวทีและจากคนโคราชด้วยบทเพลงสุดท้ายของการแสดงว่า "ไก่เอ๊ยอย่าเพ่อขัน ตะวันเอ๊ย อย่าเพ่อขึ้น ขึ้นแล้วให้กลับลงคืน สงสารใหญ่อำเภอคง พี่น้องมาทั้งหมด ไปช่วยกันกดตะวันลง ฉันไม่ได้จิ้มจมูกปลาไหลมาหลายวัน...แล้ว" เป็นอย่างไรบ้างครับ ลีลาของใหญ่ วิเศษพลกรัง "ใหญ่เพลงงาม พ่อใหญ่แห่งเพลงโคราช" ของเรา (ถวัลย์ มาศจรัศ, 2544: 61-65)

บุญสม สังข์สุข ได้กล่าวว่าบุคคลอันเป็นที่ยอมรับและมีชื่อเสียง มีบทบาททางสังคมทั้งในฐานะของครูและศิลปินอย่างตั้งมั่น มีความเชี่ยวชาญทั้งด้านไหวพริบและลีลาการแสดงเพลงโคราชอย่างเป็นเอกลักษณ์ นำความประทับใจมาสู่ผู้ฟังผู้ชมทุกครั้งเช่นกัน หมอเพลงท่านนี้คือ พ่อใหญ่ วิเศษพลกรัง บรมครูเพลงโคราชและศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง เพลงพื้นบ้านโคราช (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560) ซึ่งสอดคล้องตามที่ สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้กล่าวไว้ในหนังสือพิมพ์คมชัดลึก เรื่อง หมอเพลงโคราช ใหญ่ วิเศษพลกรัง ความว่า

ดร.อภินันท์ โปษยานนท์ อธิบดีกรมส่งเสริมวัฒนธรรม พุทธศักราช 2539 แจ้งว่า นายใหญ่ วิเศษพลกรัง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้านโคราช) พ.ศ. 2539 ได้ถึงแก่กรรม เมื่อวันอังคารที่ 30 สิงหาคม เวลาประมาณ 02.00 น. ณ บ้านเลขที่ 101 หมู่ 11 หมู่บ้านคงสามัคคี ใน ตำบลเมืองคง อำเภอคง จังหวัดนครราชสีมา ด้วยโรคชรา สิริรวมอายุ 91 ปี สำหรับประวัติของนายใหญ่ วิเศษพลกรัง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้านโคราช) พุทธศักราช 2539 เกิดเมื่อวันที่ 31 กรกฎาคม พ.ศ. 2463 เป็นหมอเพลงโคราชที่มีชื่อเสียงมาอย่างยาวนาน เป็นที่ยอมรับไม่เฉพาะชาวนครราชสีมาเท่านั้น แต่ยังเป็นที่ยอมรับของภาคกลาง ภาคอีสาน และภาคเหนือ อีกด้วย

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ครูใหญ่เป็นหมอเพลงโคราชที่มีปฏิภาณไหวพริบ สามารถโต้ตอบหมอเพลงคู่ได้อย่างเฉียบแหลมคมคาย มีความไพเราะในเนื้อหาสาระตามแบบฉบับของเพลงโคราชจนได้ฉายาว่า “ใหญ่เพลงงาม” หรือ “ใหญ่เมืองคงดำรงศิลป์”

ซึ่งมีชื่อเสียงและได้รับความนิยมมากกว่า 50 ปี นอกจากนี้หมอเพลงยังได้ทุ่มเทชีวิตให้แก่เพลงโคราช ถึงแม้ปัจจุบันจะยุติการรับงานแล้ว แต่ด้วยความเป็นศิลปินที่ยิ่งใหญ่และยังได้ถ่ายทอดความรู้ ภูมิปัญญาที่สั่งสมมาอย่างยาวนานให้แก่ผู้สนใจใฝ่ศึกษาซึ่งเป็นศิลปินเพลงโคราชที่อนุรักษ์สืบทอดและสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านอีสานให้ดำรงความเป็นเอกลักษณ์ไว้ให้คนรุ่นหลังได้ สืบทอดต่อไป
(สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2554: 3)

ภาพที่ 29 ครูใหญ่ วิเศษพลกรัง
ที่มา : (สวัสดิการ, 2558: ออนไลน์)

นอกจากนี้ บุญสม สังข์สุข ได้กล่าวว่า ภายหลังจากสิ้นพ่อใหญ่ วิเศษพลกลัง วงการเพลงโคราชและคณะเพลงโคราชต่าง ๆ ก็ยังคงสืบสานภูมิปัญญาพื้นบ้านชนิดนี้สืบต่อกันมา ผลิดอกออกผลจากหมอเพลงสู่ลูกศิษย์จนกระทั่งเกิดเป็นหมอเพลงรุ่นตั้งแต่เยาวชน วัยกลางคนและหมอเพลงอาวุโสตามลำดับวิวัฒนาการและช่วงเวลา โดยหนึ่งในหมอเพลงโคราชอาวุโสปัจจุบันที่ได้รับการยอมรับและมีความนิยมสูงสุดในวงการเพลงโคราชและชาวจังหวัดนครราชสีมา ผู้มีบทบาททางสังคมในฐานะต่าง ๆ เพื่อการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ ถ่ายทอดและสืบทอดการแสดงเพลงโคราชในทุก

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ๆ มิติ คือ ครูกำปั่น ข่อยนอก (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560) สอดคล้องตามที่ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ได้กล่าวว่า ผู้เป็นต้นแบบหมอเพลงโคราชในปัจจุบันคือ ครูกำปั่น ข่อยนอก (บ้านแท่น) ศิลปินพื้นบ้านเพลงโคราชที่ได้รับการนิยมสูงสุดในปัจจุบัน และ ครูบุญสม สังข์สุข (กำปัง) นายกสมาคมเพลงโคราชในปัจจุบัน ความว่า

> *กำปั่น บ้านแท่น เป็นตัวอย่างหมอเพลงที่มีคุณูปการต่อวงการเพลงโคราช ได้รับรางวัลมากมายรางวัลที่สำคัญคือ ได้รับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาศิลปะการแสดงจากมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา เมื่อ พ.ศ. 2546*
>
> *บุญสม กำปัง ได้พยายามศึกษาการศึกษาขั้นพื้นฐานนอกระบบจนสามารถศึกษาต่อระดับปริญญาตรี สาขายุทธศาสตร์การพัฒนาท้องถิ่น ศิลปะศาสตร-บัณฑิตจากมหาวิทยาลัยราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง จนสำเร็จปริญญาตรี เมื่อ พ.ศ. 2555 และได้รับรางวัลครูภูมิปัญญาไทย รุ่น 7 เมื่อ พ.ศ. 2554 จากสำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ และรางวัลผู้ทำคุณประโยชน์ต่อวัฒนธรรมระดับประเทศ เมื่อ ตุลาคม พ.ศ. 2555* (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 25-26)

จากข้างต้นเรื่องศิลปินที่มีชื่อเสียง ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ครูใหญ่ วิเศษพลกรัง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน เพลงโคราช) ประจำปี พ.ศ. 2539 เป็นผู้ที่ได้รับการยกย่องด้านการแสดงเพลงโคราชสูงสุด ภายหลังจากสิ้นพ่อใหญ่ วงการเพลงโคราชยังคงสืบสานและถ่ายทอดสืบต่อกันมา หมอเพลงโคราชอาวุโสที่เป็นกำลังหลักสำคัญและได้รับการยอมรับในปัจจุบันคนต่อมาคือ ครูกำปั่น ข่อยนอก ผู้ริเริ่มจัดตั้งสมาคมเพลงโคราชครั้งแรกในปี พ.ศ. 2544 และต่อมาครูบุญสม สังข์สุข (กำปัง) ได้รับหน้าที่ให้เป็นนายกสมาคมในลำดับที่ 2 จนปัจจุบัน

จากการศึกษาเรื่อง ลักษณะการแสดงเพลงโคราช ประกอบด้วยเรื่องลักษณะและฉันท-ลักษณ์กลอนเพลง องค์ประกอบกลอนเพลงโคราช โครงสร้างทำนองเพลง รูปแบบและโอกาสที่ใช้ในการแสดง ขั้นตอนการแสดง การแต่งกายและการร่ายรำ ความเชื่อและศิลปินที่มีชื่อเสียง ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ลักษณะการประพันธ์กลอนเพลงโคราชเกิดขึ้นจากการพัฒนาเพลงขัดอัน เพลงก้อม เพลงหลัก เพลงจังหวะรำและเพลงสมัยปัจจุบัน มีลักษณะเป็นเพลงคู่สอง คู่สี่ คู่หก คู่แปด และคู่สิบตามลำดับ ปัจจุบันนิยมใช้เล่นสัมผัสอย่างเพลงคู่หกและคู่แปด ต่อมาพัฒนาเป็นเพลงโคราชแบบดั้งเดิมโดยสมบูรณ์และเพลงโคราชแก้บนตามลำดับ ปัจจุบันหมอเพลงประยุกต์ดนตรีร่วมสมัยกับต้นรากเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยปรากฏต้นราก 3 ลักษณะคือ ต้นรากที่มาจากกลอนเพลงก้อม เพลงโคราชแบบดั้งเดิม และกลอนสุภาพ (ฉันทลักษณ์ทั่วไป) เกิดเป็นเพลงโคราชแบบประยุกต์ ทั้งนี้ ความดั้งเดิมที่ยัง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ยึดเป็นฐานของการสร้างสรรค์คือ ข้อจำกัดของจำนวนคำไม่ตายตัว คำคู่ สะดือเพลง เนื้อความ พล-ความ จังหวะอิสระและจังหวะตายตัว

องค์ประกอบกลอนเพลงโคราชปรากฏสาระสำคัญ 9 ด้าน ประกอบด้วยด้านเนื้อหาและสื่อความ ด้านการประพันธ์คำร้อง ด้านภาษา ด้านสำเนียง ด้านลักษณะเฉพาะ ด้านทำนองกลอน ด้านจังหวะ ด้านการตั้งชื่อเพลงโคราช และด้านองค์ประกอบเบื้องต้นของกลอนเพลงโคราชแบบประยุกต์

โครงสร้างทำนองเพลงโคราชประกอบด้วยส่วนหลัก 2 ส่วนคือ ทำนองโอ่และทำนองกลอน โดยทำนองกลอนสามารถจำแนกท่อนได้ตามความเข้าใจของแต่ละบุคคล เช่น ทำนองกลอนแบบ 5 ท่อน 3 ท่อน หรือ 2 ท่อน

รูปแบบและโอกาสที่ใช้ในการแสดงพบว่า รูปแบบการแสดงมีความสัมพันธ์กับโอกาสที่ใช้ในการแสดงสามารถจำแนกได้ 5 รูปแบบ ประกอบด้วยรูปแบบการแสดงตามจุดประสงค์ของการนำไปใช้ การแสดงตามลักษณะและวิวัฒนาการของกลอนเพลง การแสดงตามเนื้อหาของเพลง การแสดงตามความเป็นขนบประเพณี และการแสดงตามวิวัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรม

องค์ประกอบการแสดงในรูปแบบเพลงโคราชตามวิวัฒน์ประกอบด้วยเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและเพลงโคราชแบบประยุกต์ ปรากฏความแตกต่าง 12 ด้าน ได้แก่ ฉันทลักษณ์ ภาษาที่ใช้ เนื้อหา การแต่งกาย ลักษณะการแสดง อุปกรณ์และสถานที่ กลุ่มผู้สนใจ เสียงและทำนอง จังหวะ การร้องและประสานเสียง สังคีตลักษณ์และหมอเพลง

ขั้นตอนการแสดงในอดีตเป็นไปตามแบบขนบ ปัจจุบันเกิดการลดทอนขั้นตอนตามสภาพแวดล้อมโอกาสและสถานที่ โดยขั้นตอนตามขนบประกอบด้วยการไหว้ครู การกล่าวประกาศ การร้องทำนองขึ้นต้น การร้องทำนองกลอนต่าง ๆ เริ่มตั้งแต่การกล่าวจุดประสงค์จนกระทั่งการร้องเพื่อลาจบการแสดงและให้พรเจ้าภาพ ทั้งนี้ ทำนองกลอนดั้งเดิมแต่ละเพลงมีลักษณะการสื่อความต่างกันสามารถเลือกนำไปร้องได้ตามเหมาะสม ขณะเดียวกัน การแต่งกายดั้งเดิมมีความเรียบง่ายแบบชาวโคราช ปัจจุบันนิยมสีสดใส ท่ารำแบบดั้งเดิมมีลักษณะรำรุกรำถอย ต่างจากแบบประยุกต์ที่เน้นหางเครื่องแบบวงดนตรีลูกทุ่ง ความเชื่อพบว่าส่วนใหญ่เกี่ยวกับการแสดงและการถ่ายทอดความรู้ต่อลูกศิษย์ ซึ่งศิลปินที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในอดีตคือ ครูใหญ่ วิเศษพลกรัง ปัจจุบันพบว่าครูเพลงที่มีบทบาทต่อสังคมและมีชื่อเสียงสูงสุดคือ ครูกำปั่น ข่อยนอก (คณะกำปั่น บ้านแท่น)

2.2.5 ประวัติครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น

ผู้วิจัยทำการศึกษาและจำแนกเป็นส่วนต่าง ๆ ว่าด้วยเรื่องประวัติครอบครัว การศึกษา บทบาทครู บทบาทศิลปิน รางวัลเกียรติยศ ของครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น โดยจากการสัมภาษณ์ครูบุญสม สังข์สุข นายกสมาคม ได้อธิบายว่าครูกำปั่นถือเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในวงการเพลงโคราชในปัจจุบัน ด้วยคุณสมบัติของความเป็นหมอเพลงโคราชและ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

คุณประโยชน์ที่มีต่อวงการเพลงโคราช ครูกำปั่น ข่อยนอก จึงได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินพื้นบ้านอีสาน (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560) อีกทั้ง เป็นหมอเพลงโคราชที่ได้ริเริ่มการจัดตั้งสมาคมเพลงโคราชขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2544 โดยครูกำปั่น นิธิวรไพบูลย์ (กำปั่น บ้านแท่น) เป็นนายกสมาคมคนแรก และครูบุญสม สังข์สุข (บุญสม กำปัง) ได้ดำรงตำแหน่งเพื่อปฏิบัติหน้าที่สืบเนื่องต่อมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2545 จนถึงปัจจุบัน (ปี พ.ศ. 2562) (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 17) ความดังกล่าวสอดคล้องตามที่มหาวิทยาลัยมหาสารคามได้อธิบายในบทความ ประเภทจุลสาร มหาวิทยาลัยมหาสารคาม สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน เรื่อง เชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านอีสาน ความว่า

> *เนื่องในวันศิลปินแห่งชาติ 24 กุมภาพันธ์ 2545 สถาบันวิจัยศิลปะ และวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้จัดโครงการวัน ศิลปินพื้นบ้านอีสานขึ้นเพื่อประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติ โดยศิลปินพื้นบ้านอีสานที่ได้รับการคัดเลือกมีจำนวน 8 ท่าน คือ นายทวี รัชนีกร และนายธีระวัฒน์ คะนะมะ สาขาทัศนศิลป์ นางสำรวม ดีสม (น้ำผึ้งเมืองสุรินทร์) และนางผมหอม สกุลไทย สาขาศิลปะการแสดง นายกำปั่น ข่อยนอก (กำปั่น บ้านแท่น) สาขาศิลปะและสื่อพื้นบ้านเพื่อการสื่อสารมวลชน นายสมบัติ ลิมหล้า สาขาดนตรีพื้นบ้าน นายสุภณ สมจิตศรีปัญญา และนายมนัส สุขสาย สาขาวรรณศิลป์ ซึ่งได้เสนอประวัติและผลงานของศิลปินแต่ละท่านไว้* (มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2545: 1-48)

จากการศึกษาประวัติครูกำปั่น ข่อยนอก ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและสรุปจากแหล่งข้อมูลที่หลากหลาย ทั้งที่เป็นด้านการจัดการทางวัฒนธรรม ด้านลักษณะเฉพาะทางดนตรี และด้านประมวลประวัติศิลปินเพลงโคราช ประกอบด้วยงานวิจัยของ ศุภชัย ทอนสูงเนิน (2546) งานวิจัยหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาการพัฒนาชุมชน คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เรื่อง วิถีชีวิตชุมชนคนเพลงโคราช หนังสือของสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา (2555) เรื่อง เพลงโคราช เล่ม 2 เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554 และงานวิจัยของ จินดา จิ๋วิเศษ (2557) งานวิจัยปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่อง อาศรมศึกษา: พ่อกำปั่น บ้านแท่น (นิธิวรไพบูลย์) ซึ่งพบว่าข้อมูลมีส่วนที่สอดคล้องกันและมีส่วนที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่ ผู้วิจัยสามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ประกอบด้วยประวัติชีวิต ประวัติการศึกษาเพลงโคราช ประวัติการเข้าสู่วงการเพลงโคราช บทบาทที่มีต่อวงการเพลงโคราชในฐานะต่าง ๆ ทางสังคม เกียรติประวัติด้านการแสดงศิลปะพื้นบ้านเพลงโคราชและทัศนคติ วิสัยทัศน์ แนวคิดปรัชญาในการดำรงชีวิตของครูกำปั่น ข่อยนอกดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2.2.5.1 ประวัติชีวิต

ภาพที่ 30 ครูกำปั่น ข่อยนอก และภรรยา (ครูกาเหว่า โชคชัย)
ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

ครูกำปั่น ข่อยนอก หรือ ครูกำปั่น ข่อยบ้าน นามสกุลเดิม คือ นิธิวรไพบูลย์ เกิดเมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2494 ตรงกับวันอาทิตย์ ณ บ้านแท่น บ้านเลขที่ 7 ตำบลโพนทอง อำเภอบัวใหญ่ จังหวัดนครราชสีมา เป็นบุตรของนายดี และนางเพียร ข่อยนอก (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 100) ครูกำปั่นเล่าให้ฟังว่า *“พ่อเป็นลูกชาวนา เกิดที่บ้านแท่น แม่เป็นคนอำเภอสีดา ส่วนพ่อเป็นคนบัว ใหญ่ ครอบครัวเป็นชาวนา เลี้ยงวัวเลี้ยงควาย มีพี่มีน้องทั้งหมด 5 คนพ่อเป็นสุดท้อง”* (กำปั่น ข่อยนอก อ้างถึงใน จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 77) สรุปได้ว่าครูกำปั่นมีพี่น้องร่วมบิดาและมารดาทั้งหมด 5 คนดังนี้

1. นายกำดัด ข่อยนอก (เสียชีวิตแล้ว)
2. นางห่าม ข่อยนอก
3. นางบุนนาค ข่อยนอก (เสียชีวิตแล้ว)
4. นายแสวง ข่อยนอก
5. นายกำปั่น ข่อยนอก

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ปัจจุบันครูกำปั่น ข่อยนอก อาศัยอยู่ ณ บ้านเลขที่ 334 ถนนจิระ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา โดยเส้นทางการเดินทางเริ่มต้นจากสถานีชุมทางรถไฟจิระ ตรงมาทางทิศตะวันออก แล้วเลี้ยวขวาเข้าซอยจิระ ซอย 3 ตรงมาประมาณ 500 เมตร แล้วเลี้ยวซ้าย ผ่านหน้าวัดหัวสะพานประมาณ 100 เมตร บ้านครูกำปั่นอยู่ด้านขวามือ ลักษณะบ้าน 2 ชั้น มีป้ายเขียนหน้าบ้าน *“คณะเพลงโคราช กำปั่นบ้านแท่น”* (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 91)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.2.5.2 ประวัติครอบครัว

ครูกำปั่น ข่อยนอก สมรสกับ นางทวาย เกริ่นกระโทก อาชีพหมอเพลงโคราช ชื่อในการแสดงว่า “กาเหว่า โชคชัย” โดยมีบุตรีด้วยกันรวม 3 คน ประกอบด้วย นางสาวชาลินี ข่อย-นอก นางสาวฐิติมา ข่อยนอก และนางสาวเทพลักขณา ข่อยนอก (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 78)

2.2.5.3 ประวัติการศึกษา

สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ณ โรงเรียนบ้านเสว ตำบลโพนทอง อำเภอบัวใหญ่ จังหวัดนครราชสีมา และสำเร็จการศึกษาระดับนักธรรมชั้นเอก และเปรียญสี่ประโยค บวชเรียน ณ สำนักปริยัติธรรมวัดบัวใหญ่ ตำบลบัวใหญ่ อำเภอบัวใหญ่ จังหวัดนครราชสีมา

> *ช่วงที่เรียนก็ช่วยพ่อเลี้ยงควายกับทำนา ขาดเรียนบางไปเรียนบ้างจนจบชั้น ป.4 พ่อจึงนำไปฝากกับท่านเจ้าคุณปทุมญาณมุณี หรือที่เรียกกันทั่วไปคือ เจ้าคุณเขียว เจ้าอาวาสสำนัก ปริยัติธรรมวัดบัวใหญ่ในตอนนั้นให้บรรพชาเป็นสามเณร และเป็นสามเณรอุปฐากคอยรับใช้ บวชเณรเรียนมา 12 ปี จนจบนักธรรมชั้นเอกกับเปรียญธรรมสี่ประโยค อายุตอนนั้นน่าจะย่างเข้า 15 ปี จึงลาสิกขามาหัดเรียนเพลงโคราช แล้วไม่ได้กลับไปสักการะท่านอีกเลย มารู้ที่หลังว่าท่านมรณภาพที่วัดบึงในเมืองนครราชสีมา พ่อก็ไม่ได้ไป เพราะตอนนั้นทำไร่อยู่อำเภอ นางรอง รู้สึกเสียใจมาจนถึงทุกวันนี้* (กำปั่น ข่อยนอก อ้างถึงใน จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 79)

สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ณ ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียน อำเภอโชคชัย จังหวัด นครราชสีมา เมื่อปี พ.ศ. 2545 และได้รับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต กิตติมศักดิ์ สาขาศิลปะการแสดงและดนตรี จากมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา เมื่อปี พ.ศ. 2546 *“ครูกำปั่นเล่าให้ฟังว่า คนเราต้องเรียนให้รู้ทันโลก ถ้าไม่เรียน ก็เป็นคนโง่ เพราะฉะนั้นพ่อจึงมาเรียนให้จบ ม.6 ที่ กศน. โชคชัย นั่นแหละ”* (กำปั่น ข่อยนอก อ้างถึงใน จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 79)

2.2.5.4 ประวัติการศึกษาเพลงโคราช

ครูกำปั่น ข่อยนอก เริ่มฝึกหัดเรียนเพลงโคราชเมื่อ พ.ศ. 2520 โดยมีผู้สอนรวม 4 ท่าน คือ นายกำดัด ข่อยนอก ครูลพ บ้านแท่น ครูยอดชาย หนองน้ำขุ่น และครูลอยชาย แพรกระ-โทก ตามลำดับ (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 34) โดยครูคนแรกของครูกำปั่นคือ “นายกำดัด ข่อยนอก” ผู้เป็นพี่ชาย อาศัยอยู่ที่บ้านมาบกราด ตำบลโคกกระชาย อำเภอครบุรี จังหวัดนครราชสีมา ตามที่ จินดา จิ๋ววิเศษ กล่าวว่า

> *ครูกำปั่นเคยเล่าว่าหลังจากที่ลาสิกขามาแล้วจึงกลับมาอยู่ที่บ้าน อยู่ได้ประมาณ 2 เดือน ที่บ้านแท่นมีงาน จำได้น่าจะเป็นงานวัด ในตอนกลางคืนวันนั้นมีการแสดงมหรสพอย่างเดียวก็คือ เพลงโคราชวงที่เล่นวันนั้น ถ้าจำไม่ผิดน่าจะเป็นวงของทองสุก กำปัง หมอเพลงชื่อดังที่อยู่บ้านกำปัง อำเภอโนนไทย เห็นวันนั้นจึงคิดอยากเรียนเพลงโคราชและแรงจูงใจอีกอย่างคือ เงิน เพราะค่าตอบแทนในการแสดงเพลงเพลงโคราชนั้น 150 บาท จึงขอพ่อกับแม่เพื่อไปเรียนเพลงกับพี่ตนเองที่บ้านมาบกราด อำเภอครบุรี พ่อกับแม่ก็ให้ไป เมื่อได้ไปเรียนก็ต่อเพลงโคราชพร้อมกับช่วยพี่และพี่สะใภ้ทำนา เมื่อเรียนไปสักพักก็รู้สึกว่าตัวเองได้เริ่มเข้าสู่วงการเพลงโคราชอย่างแท้จริง ได้ออกงานบ้างเป็นครั้งคราว เวลาว่างก็ทำไร่ทำนา ซ้อมเพลงและต่อกลอนเพลงโคราช เพิ่มเติมจากคนที่อยู่ในวงของพี่ชาย ทั้งกลอนหญิงกลอนชาย โดยฝึกฝนทั้งการท่องจำกลอน เพลงโคราช ฝึกการร้องท่วงทำนองและฝึกรำ* (กำปั่น ข่อยนอก อ้างถึงใน จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 79-80)

ครูคนที่สองคือ ครูลพ บ้านแท่น โดยหลังจากได้เริ่มเรียนกับพี่ชายตนเองจึงได้กลับบ้านมาช่วยพ่อแม่ทำนาแล้วจึงเริ่มเรียนกับครูลพ บ้านแท่น ตามที่ จินดา จิ๋ววิเศษ กล่าวว่า

> *ครูกำปั่นเล่าว่าเมื่อ พ.ศ. 2515 ได้กลับมาช่วยพ่อทำนาและเลี้ยงควาย แต่ก็หาเวลาว่างไปเรียนกลอน เพลงโคราชกับครูลพ ที่อยู่บ้านเดียวกัน ซึ่งครูลพก็จะสอนโดยเน้นในเรื่องกลอนเพลงโคราช และการใช้คำสัมผัสที่แตกต่างจากครูกำดัด ทำให้รู้กลอนเพลงที่ต่างจากเดิม และเริ่มเข้าใจเพลงโคราชมากขึ้น แต่ในช่วงนี้ไม่ค่อยได้ไปงานเท่าไรนัก เพราะไม่ค่อยเป็นที่รู้จักอาชีพส่วนใหญ่ คือทำนา งานที่ได้ไปก็ไปกับวงของครูลพ บ้านแท่น เมื่อเวลาคนขาด* (กำปั่น ข่อยนอก อ้างถึงใน จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 80)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ครูคนที่สามและสี่คือ ครูยอดชาย หนองน้ำขุ่น เมื่อครั้งที่ครูกำปั่นได้ย้ายไปอาศัยอยู่ที่ อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ กับพี่สาวและพี่เขย เพื่อไปทำไร่ จากนั้นได้มีโอกาสรู้จักหมอเพลงที่มีชื่อเสียงในแถบนั้น และครูอีกท่านหนึ่งที่พบแล้วได้มีโอกาสเรียนรู้เรื่องเพลงโคราชคือ ครูยอดชาย หนองน้ำขุ่น ตามที่ จินดา จิ๋ววิเศษ กล่าวว่า

> *ครูกำปั่นเล่าว่าเมื่อได้ย้ายมากับพี่สาวและพี่เขยที่นางรอง ทำไร่ไปเกือบปีจึงได้รู้จักกับครูยอดชาย หนองน้ำขุ่น หมอเพลงที่ดังที่สุดในแถบนั้น พ่อเลยไปขอเป็นศิษย์ ซึ่งนานมากเหมือนกัน กว่าครูจะยอมต่อเพลงให้ เพราะครูยอดชายเป็นคนที่ดูความพยายามตั้งใจของคน ไปเดือนแรก ๆ ก็ไม่ต่อกลอนเพลงให้ ให้ฝึกร้องโอ่อย่างเดียวร้องเป็นวันจนคอช้ำ ต่อมาแกเลยต่อให้คงเห็นความตั้งใจของเรา ครูสมชายนี่เป็นคนเก่งในเรื่องการแต่งกลอนคำคู่ประธาน พ่อก็อยู่กับครูประมาณ 3 ปีจึงได้ย้ายมาอยู่อำเภอเมือง* (กำปั่น ข่อยนอก อ้างถึงใน จินดา จิ๋ว-วิเศษ, 2557: 80)

2.2.5.5 ประวัติการเข้าสู่วงการเพลงโคราช

ครูกำปั่น ข่อยนอก เริ่มอาชีพหมอเพลงโคราช เมื่อครั้งกลับมาอาศัยอยู่อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ได้สังกัดอยู่คณะ “ครูลอยชาย แพรกระโทก คณะเกาะลอย” ซึ่งนับเป็นครูคนที่สี่ของครูกำปั่น (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 34) ซึ่งภายหลังครูกำปั่นได้ตั้งคณะเป็นของตนเองชื่อ “คณะกำปั่น บ้านแท่น” เมื่อปี พ.ศ. 2532 ตามที่ จินดา จิ๋ววิเศษ อธิบายไว้ว่า

> *ครูกำปั่นเล่าว่า ตอนสังกัดอยู่คณะเกาะลอย จังหวัดนครราสีมา ได้เรียนเพลงจากครูไว้เยอะมาทั้งใน เรื่องการรำ การแต่งกลอน การด้นกลอนสด เพราะว่าครูลอยชายเป็นครูที่มีชื่อเสียงและอยู่ในระดับต้น ๆ ของวงการเพลงโคราช นอกจากจะเรียนเพลงโคราชรับงานเพลงโคราชแล้ว พ่อยัง ทำงาน ทำงานบริษัท คือเป็นผู้จัดการบริษัท ไทยประกัน พ่ออยู่กับครูลอยชายจนถึง พ.ศ. 2525 จึงมาตั้งคณะเป็นของตัวเองที่ถนนจิระ ชื่อคณะกำปั่น บ้านแท่นเมื่อ พ.ศ. 2532 แล้วก็ยึดอาชีพหมอเพลงโคราชเรื่อยมา* (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 81)

2.2.5.6 บทบาทครูกำปั่น ข่อยนอก ที่มีต่อสังคมจังหวัดนครราชสีมา

2.2.5.6.1 วิทยากรเพลงโคราช

เมื่อปี พ.ศ. 2540 เริ่มการเป็นวิทยากรถ่ายทอดความรู้ ทั้งหน่วยงานภาครัฐและเอกชน เช่น วิทยาลัยนาฏศิลปจังหวัดนครราชสีมา โรงเรียนประถม โรงเรียนสุรนารี

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

โรงเรียนสุรธรรมพิทักษ์ โรงเรียนบุญวัฒนา มหาวิยาลัยราชภัฏนครราชสีมา มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี

2.2.5.6.2 นักวิทยุชุมชนคนโคราช

เมื่อปี พ.ศ. 2546 เริ่มการจัดรายการต่าง ๆ เพื่อส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่นโคราช รวมระยะเวลากว่า 10 ปี เช่น รายการศิลปวัฒนธรรมของเพลงพื้นบ้าน (โคราช) พูดจาประสาโคราช เช้านี้ที่โคราชทางช่องเคเบิ้ลทีวี KCTV เป็นต้น ทั้งนี้ ยังเป็นผู้ผลิตรายการเพลงโคราชตามนโยบายของกรมประชาสัมพันธ์โดยสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย จังหวัดนครราชสีมาด้วยเช่นกัน

2.2.5.6.3 นักวิทยากรสาธารณสุข

ด้วยครูกำปั่นเป็นผู้มีความรู้ด้านสาธารณสุข และเป็นผู้มีสุขภาพร่างกายที่แข็งแรงสมบูรณ์ ครูกำปั่นจึงได้รับเชิญเป็นวิทยากรเกี่ยวกับด้านสาธารณสุข เช่น เมื่อปี พ.ศ. 2543 ครูกำปั่นได้เป็นวิทยากรให้ความรู้เรื่องโรคติดต่อ 4 โรค โครงการสุขภาพดีถ้วนหน้าอย่างยั่งยืน โดยเดินทางอบรมให้กับทุกอำเภอในเขตจังหวัดนครราชสีมา อีกทั้ง ยังเป็นผู้ที่รณรงค์การออกกำลังกายด้วยการทำเพลงโคราชซิ่งประกอบการออกกำลังกายชื่อชุด “สุขภาพดีถ้วนหน้าอย่างยั่งยืน” เป็นเพลงโคราชที่ใช้สำหรับการออกกำลังกายแบบแอโรบิค ซึ่งประสบความสำเร็จและได้รับเสียงตอบรับจากชาวนครราชสีมา

2.2.5.6.4 ผู้นำการรณรงค์เลือกตั้ง

ครูกำปั่นได้รับเชิญจากหน่วยงานภาครัฐและเอกชน ในการแต่งเพลงและบันทึกเสียงเพลงโคราช เพลงโคราชซิ่ง แหล่โคราช เพื่อการเผยแพร่ความรู้ในเรื่องรัฐธรรมนูญและรณรงค์การเลือกตั้ง แสดงให้เห็นว่าครูกำปั่นเป็นผู้ที่ได้รับความยอมรับจากหน่วยงานในภาครัฐและเอกชน ส่งผลให้ผลงานครูกำปั่นได้เผยแพร่อย่างแพร่หลาย (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 81-84)

2.2.5.6.5 ด้านงานวิชาการ

ครูกำปั่นได้ปฏิบัติหน้าที่เพื่อสังคมไว้หลายโอกาส ตามที่จินดา จิ๋ววิเศษ รวบรวมไว้ ความว่า

> *25 กรกฎาคม พ.ศ. 2540 ครูกำปั่นร่วมกับหมอเพลงโคราช ได้จัดตั้งพิพิธภัณฑ์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์และรวบรวมกลอนเพลงโคราช โดยเก็บไว้ในระบบเครื่องคอมพิวเตอร์ เพื่อป้องกันการสูญหาย นอกจากนี้ ได้จัดทำเอกสารเพลงโคราชไว้ถูกระเบียบตามหลักวิชาการ สถานที่ตั้งอยู่ในมหาวิทยาลัยราชภัฏ-นครราชสีมา*
>
> *13 มิถุนายน พ.ศ. 2543 ร่วมกับวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ร่างหลักสูตรดนตรีนาฏศิลป์พื้นบ้าน (วิชาเอกเพลงโคราช)*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

15 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2555 เป็นผู้ริเริ่มการแต่งและผลิตหนังสือหลักสูตรการเรียนการสอนเพลงโคราช เล่มที่ 1 พิมพ์เผยแพร่ครั้งแรก 5,000 เล่ม เพื่อเป็นคู่มือในการแต่งเพลงโคราชและด้นกลอนสด ซึ่งหนังสือเล่มนี้ได้รับความนิยมอย่างมากในหมู่หมอเพลงโคราชทั่วไป

14 เมษายน พ.ศ. 2545 ครูกำปั่นแต่งหนังสือเรื่อง แม่ไม้เพลงโคราช รวมทั้งหมด 5 ตอน ให้เป็นหนังสือคู่มือ ให้กลยุทธ์ในการเล่นเพลงโคราช ให้รู้วิธีคิดว่าจะชนะคู่ต่อสู้ได้อย่างไร เพราะการเล่นเพลงโคราชเป็นการต่อสู้ แบบมุขปาฐะ และสิ่งสำคัญต้องเอาชนะใจคนฟังเพลงไปด้วย หนังสือเล่มนี้เป็นอีกเล่มหนึ่งที่ได้รับความนิยมมากจนถูกนำไปตีพิมพ์ลงในวารสารเวลคัมทูโคราช

23 เมษายน พ.ศ. 2555 ร่วมกับโครงการ B.R.T. สถาบันวิจัยวลัยรุกขเวช มหาสารคามนำกลอนเพลงโคราช เพื่อเป็นสื่อเกี่ยวกับพืชสมุนไพรของไทย เป็นโครงการที่สมเด็จเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าสุภาภรณ์วลัยลักษณ์ฯ ทรงจัดทำขึ้นเป็นวิชาการ สื่อให้เห็นคุณค่าทางสมุนไพรไทยโดยผ่านทางกลอนเพลงโคราช

23 ธันวาคม พ.ศ. 2556 ร่วมกับกระทรวงยุติธรรม กรมคุ้มครองสิทธิและเสรีภาพ สถาบันวิจัยศิลปวัฒนธรรมและคณะศิลปกรรม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จัดนำเอากลอนเพลงโคราช และแหล่โคราช พิมพ์เป็นเล่มและบันทึกเสียงร้องลงในเทปและซีดี เพื่อเผยแพร่เป็นวิชาการในโครงการนำวัฒนธรรมและเอกลักษณ์มาเป็นกระบวนการไกล่เกลี่ยข้อพิพาทจนได้รับโล่เกียรติยศจากรัฐมนตรีว่าการกระทรวงยุติธรรม

15 มกราคม พ.ศ. 2556 เป็นคนแรกที่จัดทำคาราโอเกะเพลงโคราช เพื่อประโยชน์ในการฝึกร้อง ผู้ที่สนใจสามารถนำไปฝึกฝนด้วยตนเอง ปรากฏว่ามีผู้ที่สามารถร้องเพลงโคราชได้เพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมากและสามารถนำไปประยุกต์ใช้ตามหลักวิชาการได้ (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 84-85)

2.2.5.6.6 ด้านงานสร้างสรรค์

ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้สร้างสรรค์ผลงานเพลงโคราชทั้งเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและเพลงโคราชแบบประยุกต์ในรูปแบบสื่อเทป ซีดี ดีวีดี ไว้มากมาย ตามที่ ศุภชัย ทอนสูงเนิน และ จินดา จิ๋ววิเศษ ได้รวบรวมข้อมูลไว้ดังนี้

ผลงานการประพันธ์เพลงโคราช

- เพลงเรื่อง ประวัติหลวงพ่อคูณ 100 กลอน

- เพลงเรื่อง มหาเวสสันดรโรงใหญ่ 300 กลอน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

- เพลงเรื่อง ยาเสพติดและอนุรักษ์ธรรมชาติ 150 กลอน

- เพลงเรื่อง มนุษย์โลกล้านปี

- เพลงเรื่อง ต่อต้านการซื้อสิทธิ์ขายเสียง มอบให้ ก.ก.ต. จังหวัด

- เพลงเรื่อง ป้องกันโรคติดต่อ 8 ชนิด มอบให้สาธารณสุขจังหวัด

- เพลงเรื่อง เชิญท่องเที่ยวภาคอีสาน

- เพลงเรื่อง ท้าวเจ็ดคะนน สุภะมิตร เกศสินี ปราจิต อรพิม อินทปัฐถา มอบให้นายบุญส่ง ครูศรี เพื่อทำวิทยานิพนธ์ปริญญาโท

- เพลงที่ใช้ในโอกาสต่าง ๆ ที่มอบให้ลูกศิษย์ ซึ่งได้เข้ามาเรียนเพลงโคราช และสามารถออกไปประกอบอาชีพได้ 50 คน

ผลงานการประพันธ์เพลงโคราชประยุกต์

- เพลงโคราชซิ่ง เพลงลูกทุ่งภาษาโคราช เพลงลูกทุ่ง รวม 300 เพลง

- เพลงแหล่ รวม 50 แหล่

ผลงานการผลิต

- เทปบันทึกเสียง เพลงโคราชซิ่ง 8 ชุด

- เทปบันทึกการแสดง รูปแบบ ซีดี วีซีดี คาราโอเกะ

- คู่มือการเรียนการสอนเพลงโคราช

- เรื่องสั้นเผยแพร่ในวารสาร เวลคัมทูโคราช หนังสือพิมพ์ท้องถิ่น

- เทปบันทึกวีดิทัศน์ ชุด สุขภาพดีทั่วหน้าอย่างยั่งยืน มอบให้สาธารณสุขจังหวัดนครราชสีมา

- เทปบันทึกวีดิทัศน์ ชุด เที่ยวสูงเนิน มอบให้สภาวัฒนธรรม อำเภอสูงเนิน

- เทปบันทึกเสียง ชุด อาลัยน้าชาติ มอบให้เพื่อไว้อาลัยแด่พลเอกชาติชาย ชุนหะวัน (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 132-133)

ผลงานของครูกำปั่นที่ออกเผยแพร่ออกสู่สาธารณชนนั้น มีทั้งเพลงโคราช แหล่โคราชซิ่ง ผลงานชิ้นสำคัญที่วางเทปตามท้องตลาด มีดังนี้

ผลิตผลงานเพลงโคราชออกเผยแพร่ ได้แก่

ชุดที่ 1 โคราชซิ่ง คนกระโทก (คนกระโทก)

ชุดที่ 2 โคราชซิ่ง คนกระโทก (นางแมวขอฝน)

ชุดที่ 3 โคราชซิ่ง คนกระโทก (วิ่งว่าว)

ชุดที่ 4 โคราชซิ่ง คนกระโทก (บวชดี ไม่บวชดี)

ชุดที่ 5 โคราชซิ่ง คนกระโทก (แหล่พระคุณพ่อ-แหล่สอนบ่าวสาว)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ชุดที่ 6 โคราชซิ่ง คนกระโทก (ดำค๊อกม๊อก)

ชุดที่ 7 โคราชซิ่ง สุขภาพดีถ้วนหน้าอย่างยั่งยืน (ส.ค.ถ.ย.)

ชุดที่ 8 โคราชซิ่ง คนกระโทก (กุศลา-สีกาหลอก)

ชุดที่ 9 โคราชซิ่ง คนกระโทก (ซุปเปอร์บิค)

ชุดที่ 10 โคราชซิ่ง คนกระโทก (การแสดงสด)

ชุดที่ 11 เพลงโคราช เรื่อง มนุษย์โลกล้านปี

ชุดที่ 12 โคราชซิ่ง คนกระโทก (ดวลมุขกระตุกเพลง)

ชุดที่ 13 ผลงานชุดพิเศษ "คนลำมูล" เป็นการสร้างผลงานร่วมกับศิลปินที่มีชื่อเสียงโด่งดังในภาคอีสาน อาทิเช่น ครูพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา ครูสลา คุณวุฒิ ดาร์กี้ กำปั่น บ้านแท่น

ส่วนในผลงานที่ครูกำปั่นภูมิใจที่ได้ทำนั้น พ่อได้กล่าวไว้ว่า การได้ทำเพลงโคราชประวัติหลวงพ่อคูณ ปริสุทโธ วัดบ้านไร่ ทั้งยังเป็นชุดแรกที่ได้ทำการบันทึกเสียงเพลงโคราช เพราะหลวงพ่อคูณ เป็นพระอริยสงฆ์ที่ผู้คนทั้งจังหวัดนครราชสีมาและจังหวัดใกล้เคียงให้ความเคารพนับถือ ซึ่งที่พ่อได้โอกาสนี้นับว่าเป็นบุญของพ่อมากเลย แต่นอกจากจะเป็นตัวแจ้งเกิดในเพลงโคราชแล้ว ยังมีผลงานที่พ่อชอบมากและเป็นตัวให้ผู้คนมาฟังเพลงโคราชมากขึ้น เป็นเพลงโคราชแนวใหม่ เรียกว่า เพลงโคราชซิ่ง ชุดที่พ่อชอบมากที่สุดคือ ชุดคนกระโทก ซึ่งเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน

เทปชุดประวัติของหลวงพ่อคูณนั้นมี 3 ตอนดังนี้

ตอน 1 ชาติกำเนิดหลวงพ่อ

ตอน 2 อุปสมบทเดินธุดงค์ (บิณฑบาตในเมืองผีผจญหมอผี)

ตอน 3 หลวงพ่อคูณถูกยิง (กำปั่น ข่อยนอก อ้างถึงใน จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 85-86)

2.2.5.6.7 ด้านความเป็นครู

ครูกำปั่นได้เริ่มถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ลูกศิษย์ที่คณะกำปั่นบ้านแท่น ตั้งแต่ พ.ศ. 2525 โดยภายหลังลูกศิษย์สามารถฝึกหัดจนแยกไปตั้งคณะเป็นของคนตนเองจนมีชื่อเสียงหลายคณะ นับได้ว่าครูกำปั่นเป็นผู้มีความยึดมั่น ตั้งมั่นและเชื่อมั่นในฐานะครู ผู้ที่ถ่ายทอดวิชาความรู้ต่อลูกศิษย์ และหวังเพียงให้ลูกศิษย์ประสบความสำเร็จกับทั่วทุกคน ตามที่ จินดา จิ๋ววิเศษ ได้อธิบายว่า

ตั้งแต่ พ.ศ. 2525 จนถึงปัจจุบัน ครูกำปั่นได้ถ่ายทอดเพลงโคราชให้ลูกศิษย์ที่ประจำอยู่คณะกำปั่น บ้านแท่น ที่มีทั้งหมด ชาย/หญิง ร่วม 50 คน ใน

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ฐานะที่เป็นหัวหน้าคณะ ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์อีก 2 คน จนมีชื่อเสียงโด่งดัง จนสามารถแยกตัวไปตั้งคณะเป็นของตนเองได้ ได้แก่ คณะกาเหว่า โชคชัย คณะสมนึก หินโคนคง คณะอุดม โชคชัย คณะรุ่งจิต โชคชัย คณะรำไพ โชคชัย คณะสมน้อย กำปัง คณะแสงสมชิด หินโคนดง พ่อกำปั่นกล่าวว่า "การที่จะทำให้เพลงโคราชอยู่ได้ต่อไป ผู้ที่เป็นหมอเพลงโคราชทุกคนต้องถ่ายทอดความรู้แก่เด็กรุ่นหลัง อีกทั้งสิ่งที่จะทำให้วิชาความรู้เราแก่กล้า และขัดเกลาไปเรื่อย ๆ นั้นก็คือการถ่ายทอดความรู้เช่นกัน" (กำปั่น ข่อยนอก อ้างถึงใน จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 88)

2.2.5.7 ความภาคภูมิใจที่สุดในชีวิต

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา หนังสือเพลงโคราช เล่มที่ 2 ได้กล่าวถึงงานแสดงและกิจกรรมที่สร้างความภูมิใจที่สุดในชีวิต 5 โอกาสดังนี้

โอกาสที่ 1 การร้องเพลงโคราชหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2541 "แปลกนะ ... งานนี้ นำเอาเพลงบ้านนอกเป็นโฆษกเปิดงาน ไม่เคยได้ยิน แต่ชอบ" พระดำรัสของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงประทานแก่นักแสดง เมื่อครั้งเสด็จเปิดโรงละครแห่งชาติ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา โดยเป็นครั้งที่ครูกำปั่น ข่อยนอก เป็นผู้ร้องเพลงโคราชเกริ่นถวายหน้าพระที่นั่งก่อนเปิดการแสดงและรับสั่งให้คอยรับเสด็จที่ทางลดพระบาท ก่อนจะเสด็จกลับ

โอกาสที่ 2 การร้องเพลงโคราชหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี 13 พฤศจิกายน พ.ศ. 2546 เมื่อครั้งที่ได้รับโอกาสร้องเพลงโคราชถวายหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยบทร้องเนื้อหาเรื่อง ร้านจิตรลดาสีมาธานี ครบรอบ 1 ปี เมื่อจบการแสดงพระองค์ทรงปรบพระหัตถ์นำผู้ที่เข้าเฝ้าให้เป็นความภูมิใจ

โอกาสที่ 3 พิพิธภัณฑ์ตำนานชีวิตผลงานเพลงโคราช โดยครูกำปั่น ข่อยนอก ดำเนินการจัดทุนประมาณ 110,500 บาท จากกองทุน SIF จัดขึ้นโดยเก็บรวบรวมกลอนเพลงประมาณ 50,000 กลอนเพลง และปั้นหุ่นท่ารำเพลงโคราช รวบรวมภาพและประวัติครูเพลงไว้เพื่อการศึกษา ซึ่งพิพิธภัณฑ์ตั้งอยู่ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

โอกาสที่ 4 ผู้นำเพลงโคราชร่วมมหกรรมหมอลำซิ่ง ท่องเที่ยวภาคอีสาน จัดโดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ครั้งนั้นมีคณะหมอลำส่งเข้าประกวดถึง 19 จังหวัด 95 คณะ รวมศิลปินกว่า 3,000 คน เงินรางวัลสูงสุด รางวัลชนะเลิศ 1,000,000 บาท รองชนะเลิศ 500,000 บาท ใช้เวลาการแข่งขัน 6 เดือนสำหรับรอบแรก โดยถ่ายทอดออกอากาศ ช่อง 11 และใน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

รอบสุดท้ายแข่งขันรวม 5 คณะ ซึ่งคณะกำปั่น บ้านแท่น ได้รับรางวัล รองชนะเลิศอันดับที่ 1 ได้รับรางวัลถ้วยเกียรติยศและใบเกียรติบัตร ณ วันที่ 30 มีนาคม พ.ศ. 2546

โอกาสที่ 5 กิจกรรมเพื่อการกุศล โดยดำเนินงานตั้งแต่ พ.ศ. 2542 จนถึงปัจจุบัน บทบาทของครูกำปั่น ข่อยนอก คือ ผู้ดำเนินการจัดหาทุนเป็นสวัสดิการให้แก่ศิลปินที่ยากไร้ พิการ ชราภาพ เสียชีวิต ในกลุ่มของสมาชิกเพลงโคราช (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 41-42)

ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้สรุปเหตุการณ์ที่ภาคภูมิใจที่สุดของครูกำปั่น ข่อยนอก รวม 8 โอกาสดังนี้

โอกาสที่ 1 ผู้นำการแสดง แสง สี เสียง สื่อผสม สัญจร ธ.สถิตในดวงใจของชาวไทยทั่วหล้า พ.ศ. 2543

โอกาสที่ 2 การร้องแหล่กลอนสดต้อนรับอดีตนายกรัฐมนตรี นายชวน หลีกภัย ณ โรงแรมสีมาธานี

โอกาสที่ 3 การร้องแหล่กลอนสดต้อนรับอดีตนายกรัฐมนตรี พลเอก ชวลิต ยงใจยุทธ ณ สโมสรร่วมเริงชัย น.ม.

โอกาสที่ 4 การร้องแหล่กลอนสดต้อนรับอดีตนายกรัฐมนตรี พ.ต.อ. ทักษิณ ชินวัตร ในงานวันเกิดคุณสุวัจน์

โอกาสที่ 5 การร้องแหล่กลอนสดต้อนรับอดีตนายกรัฐมนตรี พ.ต.อ. ทักษิณ ชินวัตร ณ อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี

โอกาสที่ 6 การร้องแหล่กลอนสดต้อนรับศิลปินแห่งชาติ 65 ท่าน ณ โรงแรมสีมาธานี โครงการสร้างสรรค์งานศิลป์ถิ่นย่า วันที่ 27 เมษายน พ.ศ. 2546

โอกาสที่ 7 ผู้นำพิธีบายศรีสู่ขวัญ แด่ศิลปินแห่งชาติ 15 ท่าน ณ หอสมุดแห่งชาติ จังหวัดนครราชสีมา โครงการศิลปินสัญจร เดือนเมษายน พ.ศ. 2545 (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 133-134)

อีกหนึ่งความภาคภูมิใจที่สุดในชีวิตครูกำปั่นคือโอกาสที่ได้รับเชิญให้ร้องเพลงโคราชเพื่อถวายการรับเสด็จสมเด็จพระเทพรัตนสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ วิทยาลัยนาฏ-ศิลปนครราชสีมา และการรับเข็มที่ระลึกจากสมเด็จพระเทพรัตนสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ตามที่จินดา จิ๋ววิเศษ ได้อธิบายไว้ความว่า

> *ครั้งหนึ่งในชีวิตที่ครูกำปั่นภาคภูมิใจมากที่สุด คือ การร้องเพลงโคราชรับเสด็จสมเด็จพระเทพรัตนสุดาฯ ในการเสด็จเปิดโรงละครแห่งชาติ ที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา และการรับเข็มที่ระลึกจากพระเทพรัตนสุดาฯ ในวาระร้านจิตรลดาสีมาธานีครบรอบ 1 ปี ที่โรงแรมสีมาธานี ครูกำปั่นเล่าว่า “ครั้งนั้น*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เป็นสิ่งที่ปลาบปลื้มใจ พ่อที่สุด หาที่เปรียบมิได้ พ่อยังตื่นเต้นและดีใจ ไม่นึกไม่ฝันจนถึงทุกวันนี้ (กำปั่น ข่อยนอก อ้างถึงใน จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 87-88)

2.2.5.8 รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับ

ช่วงปี พ.ศ. 2530-2531

ได้รับรางวัลรองชนะเลิศอันดับที่ 1 ในการประกวดเพลงโคราชอาชีพฝ่ายชาย จัดโดยมหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล จังหวัดนครราชสีมา 2 ปีซ้อน (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 88)

ได้รับรางวัลส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านยอดเยี่ยม มอบโดยนิตยสารรักษ์เมืองไทย (มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2561: ออนไลน์)

ช่วงปี พ.ศ. 2537

ได้รับใบประกาศเชิดชูเกียรติ เนื่องด้วยเป็นผู้อนุรักษ์เพลงโคราช สาขาเพลงโคราช มอบโดยผู้ว่าราชการจังหวัด ในวันสัปดาห์ผู้อนุรักษ์มรดกไทย (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 35)

ได้รับโล่รางวัลรองชนะเลิศการประกวดเพลงโคราช มอบโดยสถาบันราชภัฏนครราชสีมา (มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2561: ออนไลน์)

ช่วงปี พ.ศ. 2538

ได้รับโล่รางวัลการประชันเพลงโคราช โดยผู้ว่าราชการจังหวัดนครราชสีมา ในปีการท่องเที่ยวของจังหวัดนครราชสีมา

ได้รับโล่รางวัลชนะเลิศการประกวดเพลงโคราช มอบโดยจังหวัดนครราชสีมา ผู้ว่าการจังหวัด นายสุพร ศุภศร (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 89)

3 มีนาคม พ.ศ. 2538 ได้รับเกียรติบัตร เนื่องด้วยเป็นผู้สนับสนุนการสอนเพลงโคราชให้กับโรงเรียนในสังกัดประถมศึกษา จังหวัดนครราชสีมา มอบโดยสำนักงานประถมศึกษา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 35)

12 สิงหาคม พ.ศ. 2538 ได้รับเกียรติบัตร เนื่องด้วยเป็นผู้มอบทุนการศึกษาให้แก่เด็ก มอบโดยโรงเรียนบ้านหัวทะเล อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 35)

ช่วงปี พ.ศ. 2539

9 สิงหาคม พ.ศ. 2539 ได้รับเกียรติบัตร ผู้ทำหน้าที่วิทยากร ฝึกสอนเอกลักษณ์ไทยและท้องถิ่น (เพลงโคราช) มอบโดยโรงเรียนบ้านหัวทะเล อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 35)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ช่วงปี พ.ศ. 2541

4 มิถุนายน พ.ศ. 2541 ได้รับพระราชทานเข็มที่ระลึก ส.ธ. สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ ห้องสมุดประชาชน “เฉลิมราชกุมารี” อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 89)

3 พฤษภาคม พ.ศ. 2541 ได้รับเกียรติบัตร โดยธุรกิจส่งเสริมการท่องเที่ยวและการบริการยอดเยี่ยม (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 35)

ช่วงปี พ.ศ. 2542

ได้รับพระราชทานเข็มเชิดชูเกียรติศิลปินผู้สร้างชื่อเสียงให้แก่ชาติ จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี (มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2561: ออนไลน์)

ได้รับรางวัลประกาศเกียรติคุณและโล่รางวัลพื้นบ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือยอดเยี่ยม จากศูนย์ประสานงานเพื่อเยาวชนแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี (มหาวิทยาลัย-ขอนแก่น, 2561: ออนไลน์)

ช่วงปี พ.ศ. 2543

11 มีนาคม พ.ศ. 2543 ได้รับเกียรติบัตร เนื่องด้วยเป็นผู้มีส่วนร่วมในกิจกรรมเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม การแสดงเพลงโคราชประยุกต์ มอบโดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 35)

25 มีนาคม พ.ศ. 2543 ได้รับเกียรติบัตร กรรมการฝ่ายพัฒนาการศึกษา ด้านการประชาสัมพันธ์ดีเด่น มอบโดยโรงเรียนมารีย์ธงชัย (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 35)

12 เมษายน พ.ศ. 2543 ได้รับเกียรติบัตร ผู้สนับสนุนกิจกรรมการประกวดการเล่นเพลงโคราช ในวันมหาสงกรานต์ มอบโดยเทศบาลนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 35)

25-30 พฤษภาคม พ.ศ. 2543 ได้รับโล่ ผู้เข้าร่วมสนับสนุนกิจกรรมเนื่องในโอกาสฉลองครบรอบ 36 ปี มหาวิทยาลัย มอบโดยมหาวิทยาลัยขอนแก่น (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 89)

17 มิถุนายน พ.ศ. 2543 ได้รับเกียรติบัตรผู้ร่วมโครงการ ร่างหลักสูตรดนตรีนาฏศิลป์พื้นบ้าน (วิชาเอกเพลงโคราช) ครั้งที่ 1 มอบโดยวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 35)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

3 สิงหาคม พ.ศ. 2543 ได้รับเกียรติบัตร ผู้ร่วมโครงการร่างหลักสูตรดนตรีนาฏศิลป์พื้นบ้าน (วิชาเอกเพลงโคราช) ครั้งที่ 2 มอบโดยวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 35)

19 กันยายน พ.ศ. 2543 ได้รับเกียรติบัตร กิจกรรมอบรมท้องถิ่นผู้มีวัฒนธรรม มอบโดยสภาวัฒนธรรม อำเภอสีดา จังหวัดนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 36)

ช่วงปี พ.ศ. 2544

2 เมษายน พ.ศ. 2544 ได้รับเกียรติบัตร ศิลปินดีเด่นของจังหวัดนครราชสีมา สาขาศิลปะการแสดง เพลงพื้นบ้าน (เพลงโคราช) จัดโดยคณะกรรมการสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 36)

12 กรกฎาคม พ.ศ. 2544 ได้รับเกียรติบัตร ศิลปินดีเด่น ประจำจังหวัดนครราชสีมา 2 ปี ติดต่อกัน จัดโดยคณะกรรมสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ และเกียรติบัตร มอบโดยสำนักงานหางานจังหวัดนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 36)

ช่วงปี พ.ศ. 2545

9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2545 ได้รับโล่ ยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินพื้นบ้านอีสาน สาขาศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้านเพื่อการสื่อสารมวลชน มอบโดยสถาบันวิจัยศิลปวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 36)

23-24 มีนาคม พ.ศ. 2545 ได้รับเกียรติบัตร มอบโดยโครงการ BRT สถาบันวิจัยวลัยรุกขเวช โครงการในสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ ณ สถานีปฏิบัติการนาดูน จังหวัดมหาสารคาม (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 36)

22 มิถุนายน พ.ศ. 2545 ได้รับเกียรติบัตร วิทยากรสอนเพลงโคราช บูชาบรมครูสุนทรภู่ (วันสุนทรภู่) มอบโดยโรงเรียนสุรนารีวิทยา จังหวัดนครราชสีมา หมวดวิชาภาษาไทย (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 37)

27 มิถุนายน พ.ศ. 2545 ได้รับเกียรติบัตร ผู้ให้การสนับสนุนจัดกิจกรรมสัปดาห์สุนทรภู่ หมวดวิชาภาษาไทยโรงเรียนสุรธรรมพิทักษ์ (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 37)

30 มิถุนายน พ.ศ. 2545 ได้รับเกียรติบัตร มอบโดยสถานีวิทยุราชดำริสัมพันธ์ จังหวัดนครราชสีมา ยกย่องให้เป็นคนดีมีน้ำใจ จากการนำเงินจากการจำหน่ายเทปเพลง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

โคราชร่วมบริจาคสมทบทุนโรงเรียนที่ถูกไฟไหม้ จำนวนเงิน 15,000 บาท (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 37)

4 กรกฎาคม พ.ศ. 2545 ได้รับเกียรติบัตร ผู้สนับสนุนกิจการของวิทยาลัยนาฏศิลป โดยวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 37)

7 กรกฎาคม พ.ศ. 2545 ได้รับเกียรติบัตร ผู้สนับสนุนเรื่องเพลงโคราชกับ OTOP โครงการหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์มอบโดยกระทรวงพาณิชย์ (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 37)

ช่วงปี พ.ศ. 2546

5 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2546 ได้รับเกียรติบัตร ผู้สนับสนุนการสอนเพลงโคราชให้กับกลุ่ม รักศิลปะพื้นบ้านโคราช อำเภอสีดา และร่วมแสดงในงานบุญกุ้มข้าวใหญ่ ฉลองชัยชนะท้าวสุรนารี มอบโดยนายอำเภอสีดา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 37)

30 มีนาคม พ.ศ. 2546 ได้รับรางวัลถ้วยเกียรติยศและใบเกียรติบัตร พร้อมเงินสด 500,000 บาท จากนายกรัฐมนตรี พันตำรวจโท ดร.ทักษิณ ชินวัตร ในการประกวดมหกรรมหมอลำซิ่ง ท่องเที่ยวภาคอีสาน จัดโดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย โดยมีคณะหมอลำส่งเข้าประกวดถึง 19 จังหวัด 95 คณะ ใช้เวลาการแข่งขัน 6 เดือน รวมศิลปินสามพันกว่าคน คณะกำปั่น บ้านแท่น ได้รับรางวัล รองชนะเลิศอันดับที่ 1 (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 37)

26 มิถุนายน พ.ศ. 2546 ได้รับเกียรติบัตร ผู้อนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่นด้านภาษาโคราช (เพลงโคราช) มอบโดยโรงเรียนบ้านมะค่า อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 37)

15 กันยายน พ.ศ. 2546 ได้รับเกียรติบัตร วิทยากรอบรมโครงการค่ายยุวชนรักชาติ-รักถิ่น มอบโดยสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมาร่วมกับสภาวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 37)

4 ธันวาคม พ.ศ. 2546 ได้รับเกียรติบัตร ประกาศเกียรติคุณผู้ทรงคุณวุฒิร่วมพิจารณาจัดทำหลักสูตร ป.ว.ช. ประเภทวิชาศิลปกรรม สาขาดนตรีสากล วิทยาเขตสารพัดช่างนครราชสีมา มอบโดยสำนักคณะกรรมการอาชีวศึกษา สถาบันการอาชีวศึกษาภาคตะวันออกเฉียงเหนือ 7 (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 37)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

15 ธันวาคม พ.ศ. 2546 ได้รับเกียรติบัตร ร่วมแสดงเพลงโคราช กิจกรรมตามโครงการปิดถนนเพื่อประหยัดพลังงาน ดินแดนศิลปินถิ่นโคราช มอบโดยเทศบาลนครนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 37)

23 ธันวาคม พ.ศ. 2546 ได้รับโล่และเกียรติบัตร ยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินพื้นบ้านอีสาน สาขาศิลปะเพลงพื้นบ้านเพื่อการสื่อสารมวลชน มอบโดยกระทรวงยุติธรรม กรมคุ้มครองสิทธิและเสรีภาพร่วมกับมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สถาบันศิลปวัฒนธรรม และคณะศิลปกรรมศาสตร์ (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 37)

ช่วงปี พ.ศ. 2547

25 มกราคม พ.ศ. 2547 ได้รับโล่เกียรติยศจากมหาวิทยาลัยขอนแก่น ให้เป็นสุดยอดศิลปินพื้นบ้านอีสานประเภทเพลงโคราช รับจาก ฯพณฯ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ประธานองคมนตรีและรัฐบุรุษที่มหาวิทยาลัยขอนแก่น (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 90)

26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2547 ได้รับอนุโมทนาบัตร ผู้ร่วมบริจาคเงินสมทบทุนปรับปรุงสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัด มอบโดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรม (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 38)

1 กรกฎาคม พ.ศ. 2547 ได้รับวุฒิบัตร ผู้ผ่านการอบรมหลักสูตรการเป็นวิทยากรเครือข่ายวัฒนธรรมเพื่อสิทธิและเสรีภาพ มอบโดยกระทรวงยุติธรรมและกระทรวงวัฒนธรรม (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 38)

21 กรกฎาคม พ.ศ. 2547 ได้รับเกียรติบัตร ผู้สนับสนุนการฝึกสอนเพลงและสนับสนุนเครื่องแต่งกายประกอบดนตรีสากล ในรายการภาษาไทยกับเพลง ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันออกเฉียงเหนือจังหวัดนครราชสีมา มอบโดยวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 38)

29 กรกฎาคม พ.ศ. 2547 ได้รับเกียรติบัตร วิทยากรสาธิตการแสดงเพลงพื้นเมือง ประเภทเพลงโคราช เนื่องในโอกาสวันภาษาไทยแห่งชาติ มอบโดยโรงเรียนบุญวัฒนา 2 (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 38)

8 กันยายน พ.ศ. 2547 ได้รับเกียรติบัตร ผู้มีผลงานด้านสื่อพื้นบ้านที่อยู่ในหลักเกณฑ์สื่อดีมีสุข โครงการประกวดรางวัล สื่อดีมีสุข จัดโดยสมาคมหนังสือพิมพ์ส่วนภูมิภาคแห่งประเทศไทยร่วมกับสำนักปฏิรูประบบสุขภาพแห่งชาติ (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 38)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

15 กันยายน พ.ศ. 2547 ได้รับเกียรติบัตร วิทยากรฝึกอบรมโครงการค่ายยุวชนรักชาติรักถิ่น มอบโดยสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมาร่วมกับสภาวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 38)

11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2547 ได้รับเกียรติบัตรผู้เข้าร่วมกิจกรรมการอนุรักษ์เพลงโคราช มอบโดยโรงเรียนสุรธรรมพิทักษ์ จังหวัดนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 38)

ได้รับเกียรติบัตร ผู้ให้การสนับสนุนการจัดคอนเสิร์ตและเป็นผู้แสดงร่วมกับเทวัญ โนเวลแจ็ส เพื่อการหารายได้สมทบ มอบโดยสโมสรไลอ้อนส์ นครราชราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 38)

ได้รับเกียรติบัตร การดำรงตำแหน่งเป็นกรรมการสภาวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา โดยได้รับเกียรติจากเครือข่ายญาติเบญจภาคีวัฒนธรรม มอบโดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา กระทรวงวัฒนธรรม (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 38)

ช่วงปี พ.ศ. 2548

8 มกราคม พ.ศ. 2548 ได้รับโล่ประกาศเกียรติยศ “สุดยอดฝีมือ” ประเภทเพลงโคราช จาก ท.ท.บ.5 รายการเกมส์แก้จน (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 90)

25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2548 ได้รับเกียรติบัตร ผู้ส่งเสริมสนับสนุนกิจกรรมงานแสดงศักยภาพการบริหารและจัดการเรียนรู้ มอบโดยโรงเรียนอนุบาล อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 38)

2 มีนาคม พ.ศ. 2548 ได้รับเกียรติบัตร ผู้ส่งเสริมสนับสนุนวัฒนธรรมไทย-จีน มอบโดยสภาวัฒนธรรม อำเภอสูงเนิน (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 38) อีกทั้ง ได้รับเกียรติบัตร ดำเนินหน้าที่เครือข่ายยุติธรรมกิตติมศักดิ์ โดยการใช้เพลงโคราชและเพลงแหล่โคราช เผยแพร่ให้ประชนมีความรู้กฎหมายเบื้องต้น มอบโดยรัฐมนตรีว่าการกระทรวงยุติธรรม (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 38)

1 เมษายน พ.ศ. 2548 ได้รับเกียรติบัตร คณะกรรมการตัดสินการประกวดร้องเพลงในงานฉลองวันแห่งชัยชนะของท้าวสุรนารี มอบโดยจังหวัดนครราชสีมา โดยนายพงศ์โพยม วาศภูติ ผู้ว่าราชการจังหวัดนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 39)

26-27 พฤษภาคม พ.ศ. 2548 ได้รับเกียรติบัตร ผู้ผ่านการอบรมในโครงการเผยแพร่ความรู้เรื่องการอนุรักษ์โบราณสถาน แก่บุคคลที่เกี่ยวข้องทางภูมิภาค มอบโดย

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สำนักงานหอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 39)

17 สิงหาคม พ.ศ. 2548 ได้รับโล่เกียรติยศจากหนังสือสื่อสารธุรกิจ ผู้ส่งเสริมอนุรักษ์วัฒนธรรมได้รับจากพลเอกพิจิต กุลวนิชย์ องคมนตรี (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 90)

5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2548 ได้รับเกียรติบัตร ผู้อุทิศตนให้การฝึกซ้อมศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เพลงโคราช มอบโดยโรงเรียนท่าช้างบำรุงราษฎร์ อำเภอเฉลิมพระเกียรติจังหวัดนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 39)

ได้รับเกียรติบัตร ผู้ให้การสนับสนุนงาน สัปดาห์ส่งเสริมพระพุทธศาสนา เทศกาลวันวิสาขบูชา มอบโดยสำนักงานพระพุทธศาสนาจังหวัดนครราชสีมา (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 39)

10 ธันวาคม พ.ศ. 2548 ได้รับโล่รูปประตูชุมชนและเข็มทองแท้ เพื่อประกาศเกียรติคุณ “คนดีศรีโคราช” มอบโดยเทศบาลนครนครราชสีมา ฉลองครบรอบ 20 ปี เทศบาลนครราชสีมา (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 90)

ช่วงปี พ.ศ. 2549

ได้รับโล่รางวัลพระราชทาน จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องด้วยเป็นผู้ส่งเสริมและอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 90)

ได้รับพระราชทานปริญญามหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาศิลปะการแสดง จากสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามกุฎราชกุมาร ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 90)

ได้รับรางวัลป้ายทองรูปพระบรมฉายาลักษณ์พระบาสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จากวุฒิสภา สภาผู้แทนราษฎร กองงานกิจกรรมของรัฐสภา ในงานประกวดเพลงเทิดพระเกียรติในหลวงครองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี เพลงที่ส่งเข้าประกวดคือ “เพลงหมื่นล้านรอยไทย” ซึ่งเป็นหนึ่งในสิบเพลงที่เสนอให้เข้ารับรางวัล (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 90)

2 กันยายน พ.ศ. 2549 ได้รับรางวัลโล่และใบประกาศเกียรติคุณให้เป็นบุคคลแห่งปี (ด้านเพลงพื้นบ้าน) ประจำปี พ.ศ. 2549 จากมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 90)

6 กันยายน พ.ศ. 2549 ได้โล่เชิดชูเกียรติ รางวัลเพชรสยาม บุคคลดีเด่นแห่งปี 2549 จากมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 90)

24 ธันวาคม พ.ศ. 2549 โล่ประกาศเกียรติคุณ ผู้ทำประโยชน์เพื่อแผ่นดินประจำปี 2549 ณ หอวชิราวุธานุสรณ์ หอสมุดแห่งชาติ จากศาสตราจารย์ ดร.นายแพทย์กระแส ชนะวงษ์ โดยหนังสือพิมพ์สื่อสารธุรกิจ (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 90)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ช่วงปี พ.ศ. 2551

3 ตุลาคม พ.ศ. 2551 ได้รับโล่และใบเกียรติบัตร จากกระทรวงวัฒนธรรม ผู้สร้างคุณประโยชน์ให้กับกระทรวงวัฒนธรรม (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 90)

ช่วงปี พ.ศ. 2552

12 กรกฎาคม พ.ศ. 2552 ได้รับโล่และใบประกาศเกียรติคุณ ศิลปินเพลงพื้นบ้าน นักสู้ของประชาชน โดยสมัชชาประชาชนแห่งประเทศไทย จากสถาบันบัณฑิตพัฒน-บริหารศาสตร์ กรุงเทพมหานคร (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 91)

ช่วงปี พ.ศ. 2553

16 มกราคม พ.ศ. 2553 ได้รับโล่ยกย่องเชิดชูเกียรติ ครูผู้สร้างสรรค์ผลงานเพลงไว้ในแผ่นดิน โดยกระทรวงวัฒนธรรม ร่วมกับสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย ให้ไว้เนื่องในวันกตัญญูครูเพลง ครั้งที่ 1 (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 88-91)

24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2553 ได้รับโล่ประกาศเกียรติคุณและเกียรติบัตร จัดโดยสมาคมผู้แต่งเพลงแห่งประเทศไทย มอบโดยรัฐมนตรีกระทรวงวัฒนธรรม ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 41)

ช่วงปี พ.ศ. 2554

26 มกราคม พ.ศ. 2554 ได้รับรางวัลพระพิฆเนศทองคำ พระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ วังสวนจิตรลดา (เพลงพื้นบ้านยอดเยี่ยมภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 41)

ช่วงปี พ.ศ. 2555-2562

ได้รับยกย่องเป็นศิลปินมรดกอีสานในฐานข้อมูลประจำปี 2555

3 ธันวาคม พ.ศ. 2561 ได้รับรางวัลพระธาตุนาดูนทองคำ ประจำปี 2561 ณ อาคารวัฒนธรรมสถาบันขงจื่อ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 19 กุมภาพันธ์ 2562)

2.2.5.9 ทัศนคติ วิสัยทัศน์และแนวคิดปรัชญาในการดำรงชีวิต

จินดา จิ๋ววิเศษ ได้กล่าวว่า ทัศนคติและวิสัยทัศน์ในการดำเนินชีวิตของครูกำปั่น ข่อยนอกคือ *“คิดแต่ในสิ่งที่ดี ๆ มีความซื่อสัตย์ ปฏิบัติในสิ่งที่ถูกต้องตามครรลอง ประเพณีและวัฒนธรรมคือความดีงามของมวลมนุษย์”* โดยปรัชญาในการดำเนินชีวิตของครูกำปั่น ข่อยนอก ครูในความสำคัญเรื่องศีลธรรมที่ดีงามของมนุษย์ ความไม่เที่ยงในชีวิต และหลักความเป็นมนุษย์ที่จะสามารถช่วยให้เพื่อนมนุษย์และสังคมอยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุข ตามที่ จินดา จิ๋ววิเศษ กล่าวไว้ว่า

ครูกำปั่นมีแนวทางที่ยึดมั่นในการดำเนินชีวิตเรื่อยมา ซึ่งครูกำปั่นได้กล่าวไว้ว่า ในโลกนี้มนุษย์ที่อยู่อาศัยร่วมกันทุกชาติ ทุกภาษา ทุกชนชั้น ในการเกิดของ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

มนุษย์มีของ 2 สิ่งที่ได้รับเสมอภาคกันไม่มีใคร ได้เปรียบเสียเปรียบกัน คือ 1 เขาให้เกิดมาครั้งเดียว 2 เขาให้ตายครั้งเดียว แต่ระยะการเดินทาง จากวันเกิดจนถึงวันตาย ใครจะสามารถไขว่คว้าหาความสุขและแสวงหาความดีได้มากน้อยกว่ากัน ทรัพย์สมบัติไม่มีใครนำติดตัวไปได้เมื่อตาย ฉะนั้น เมื่อเกิดมาทั้งที ต้องทำความดีกับเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน ถึงจะเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ มนุษย์เท่านั้นที่จะให้การช่วยเหลือมนุษย์ด้วยกันได้ (กำปั่น ข่อยนอก อ้างถึงใน จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 91)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จากการศึกษาเรื่องประวัติครูกำปั่น ข่อยนอก ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ครูกำปั่น เป็นบุคคลที่มีความสำคัญต่อวงการเพลงโคราชและจังหวัดนครราชสีมา ทั้งในบทบาทครู ศิลปิน การส่งเสริมด้านการศึกษาเพื่อการอนุรักษ์ศิลปะและวัฒนธรรมเพลงโคราช รวมถึงเป็นต้นแบบของนักประพันธ์เพลงที่มีความสามารถในการสร้างสรรค์เพลงแนวใหม่ภายใต้การอนุรักษ์ความดั้งเดิม โดยใช้แนวคิดการผสมผสานความร่วมสมัยผนวกกับต้นรากของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมไว้ ซึ่งชาวโคราชให้ความนิยมยอมรับและได้ซึมซับความเป็นดั้งเดิมไปในขณะเดียวกัน

2.2.6 บทสรุป

จากการศึกษาเรื่องบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงโคราชเชิงมนุษย์ สังคม วัฒนธรรม ภูมิปัญญา และหมอเพลงโคราชจังหวัดนครราชสีมา ผู้วิจัยได้ทำการสรุปโดยละเอียดเพื่อเป็นการขยายความจากการสรุปท้ายแต่ละสำคัญ โดยอธิบายตามลำดับหัวข้อหลักดังนี้

2.2.6.1 สังคมและวัฒนธรรมนครราชสีมา

ชื่อนามจังหวัด “นครราชสีมา” ปรากฏในกฎมณเฑียรบาลและพระไอยการตำแหน่งนาทหารหัวเมืองในกฎหมายตราสามดวง สมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ เป็นชื่อเมือง 1 ใน 8 ที่ถือน้ำพระพัทธ์ เดิมเมืองนครราชสีมาประกอบด้วยเมืองโบราณ 2 เมืองคือ เมืองเสมา และเมืองโคราฆปุระ ภายหลังเกิดการเพี้ยนเสียงเป็น “เมืองโคราช” ซึ่งเกิดการสร้างเมืองใหม่จาก 2 เมืองดังกล่าวแล้วใช้ชื่อว่า “เมืองนครราชสีมา สภาพทางภูมิศาสตร์พบว่ามีพื้นที่ขนาดใหญ่มากที่สุดในประเทศรองจากกรุงเทพมหานคร เป็นประตูสู่ภาคอีสานและอินโดจีน มีสถานที่อันเป็นสัญลักษณ์ประจำจังหวัดคือ อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี หรือย่าโม คำขวัญประจำจังหวัดปัจจุบันเปลี่ยนใหม่ว่า “เมืองหญิงกล้า ผ้าไหมดี ปราสาทหิน ดินด่านเกวียน”

สภาพทางภูมิศาสตร์พบว่าจังหวัดนครราชสีมามีตำแหน่งที่ตั้งถือเป็นศูนย์กลางจุดเชื่อมต่อประตูสู่อีสานและอินโดจีน มีชื่อเฉพาะพื้นที่ตั้งบริเวณนี้ว่า “แอ่งโคราช” แอ่งที่มีขนาดใหญ่กว่าแอ่งสกลนคร (ที่ราบตอนเหนือ) ติดต่อกับเขตพื้นที่วัฒนธรรมลาวและเขมร โดยทิศเหนือ

ติดต่อกับจังหวัดชัยภูมิและขอนแก่น ทิศตะวันออกติดต่อกับจังหวัดบุรีรัมย์ ทิศใต้ติดต่อกับจังหวัดนครนายก ปราจีนบุรีและสระแก้ว ทิศตะวันตกติดต่อกับจังหวัดลพบุรีและสระแก้ว ด้วยพื้นที่ขนาดใหญ่ที่สุดในประเทศไทย ส่งผลให้ได้เปรียบด้านทรัพยากรธรรมชาติเป็นประโยชน์ต่อประชากรและการพัฒนาเศรษฐกิจของจังหวัด

ประวัติศาสตร์พบว่าปรากฏหลักฐานทางโบราณคดีที่ระบุให้เห็นว่ามีความรุ่งเรืองตั้งแต่สมัยทวารวดี โดยต่อมาในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (สมัยกรุงศรีอยุธยา) ทรงโปรดให้สร้างเมืองนครราชสีมา (พื้นที่อำเภอเมืองในปัจจุบัน) พระราชทานนามว่า “เมืองนครราชสีมา” พร้อมส่งขุนนาง พระยายมราช (สังข์) มาปกครองเป็นพระยามหานคร พร้อมอพยพเหล่าขุนนางทหารและครอบครัวจากกรุงศรีพระนครศรีอยุธยาอีกเป็นจำนวนมาก ชาวอยุธยาอพยพมาอีกครั้งหลังเสียกรุงศรีอยุธยา ครั้งที่ 2 ปีพ.ศ. 2310 ทั้งนี้ แม้ล่วงเข้าสู่ช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ ก็ได้มีการส่งขุนนางจากกรุงเทพมหานครมาปกครองเมืองนครราชสีมาและเมืองบริวาร ส่งผลให้เกิดการกลมกลืนทางวัฒนธรรม กลุ่มชาติพันธุ์ ภาษา เกิดเป็น “ชาวไทยโคราช” อดีตนิยมใช้เกวียน สัตว์พาหนะและการเดิน โดยการเดินทางระหว่างภาคกลางสู่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือจึงค่อนข้างลำบาก เส้นทางมีความทุรกันดาร ต้องเผชิญกับไข้ป่า (มาลาเรีย) ต่อมาในสมัยสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระบรมราโชบายในการสร้างทางรถไฟภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เพื่อวางรากฐานในการพัฒนาประเทศและกระจายความเจริญรุ่งเรืองสู่พื้นที่นี้ อีกทั้งเป็นการป้องกันการแผ่ขยายอิทธิพลของฝรั่งเศส ต่อในปี พ.ศ. 2434 จังหวัดนครราชสีมาจึงได้เริ่มสร้างทางรถไฟสายแรกของประเทศไทย โดยเดินทางจากกรุงเทพมหานครสู่นครราชสีมา ซึ่งแล้วเสร็จและเริ่มใช้เมื่อปี พ.ศ. 2443

มนุษย์และสังคมปรากฏวิถีการดำเนินชีวิตทางวัฒนธรรมสอดคล้องกับสภาพภูมิประเทศ ชาวจังหวัดนครราชสีมาจึงนิยมประกอบอาชีพทำนาและเพาะปลูก พืชที่ปลูก ไม้ผลและพืชผักต่าง ๆ อาชีพหลักจึงเกี่ยวข้องกับ “เกษตรกรรม” และมีการประกอบอาชีพอื่น ๆ เป็นอาชีพเสริม เช่น การทอผ้าไหม การตีเหล็ก การทำเครื่องปั้นดินเผา ส่งผลให้อาหารการกินมีความหลากหลาย ซึ่งเป็นผลมาจากผลผลิตทางการเกษตรและนำผลผลิตไปแปรรูป ด้วยวัฒนธรรมที่มีความหลากหลาย จึงเกิดวัฒนธรรมแบบผสมผสาน ผู้คนดำรงชีวิตอย่างเรียบง่าย ไม่มีรั้วบ้านถาวร นิยมปลูกพืชเป็นแนวรั้วเพื่อใช้รับประทาน บริเวณบ้านที่ว่าง เรียกว่า “เดิ่นบ้าน” ใช้เป็นที่จัดกิจกรรม อดีตนั้นพบว่าชาวจังหวัดนครราชสีมาจะศึกษาเล่าเรียนกับพระตามวัดที่ใกล้บ้าน ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 จึงโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งโรงเรียนหลวงแห่งแรกของเมืองนครราชสีมาคือ “โรงเรียนวัดกลาง” (วัดพระนารายณ์มหาราช) ตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2447 ต่อมาแยกเป็นโรงเรียนชายและหญิงคือ “โรงเรียนราชสีมาวิทยาลัยและโรงเรียนสุรนารีวิทยา”

ชาวจังหวัดนครราชสีมานับถือศาสนาพุทธเป็นศาสนาหลัก ผู้นับถือศาสนาพุทธมีร้อยละ 98 นับถือศาสนาคริสต์ร้อยละ 1 นอกจากนั้นนับถือศาสนาอิสลาม ซิกข์ และอื่น ๆ อีกทั้งมี

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ความเชื่อเรื่องโชคลาง ภูตผี เทวดา โดยเฉพาะในสังคมเกษตรกรรมที่ต้องพึ่งพาอำนาจเหนือธรรมชาติเพื่อช่วยเหลือในการทำเกษตรกรรม นอกจากนี้ พบว่าศาสนบุคคลในทางพระพุทธศาสนาที่ชาวจังหวัดนครราชสีมาให้ความศรัทธาและนับถือ ได้แก่ พระเทพวิทยาคม หรือ หลวงพ่อคูณ ปริสุทฺโธ เจ้าอาวาสวัดบ้านไร่ ตำบลกุดพิมาน อำเภอด่านขุนทด และท้าวสุรนารี หรือ คุณย่าโม ซึ่งเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวจังหวัดนครราชสีมา

ประชากรในจังหวัดนครราชสีมามีจำนวนมากเป็นอันดับหนึ่งของภาคตะวันออกเฉียงเหนือและอันดับสองของประเทศไทยรองจากกรุงเทพมหานคร ส่งผลให้เกิดความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ศาสนาและภาษา พบว่ามีการเข้ามาเผยแพร่ศาสนาคริสต์ นิกายโรมันคาทอลิก เมื่อปี พ.ศ. 2448 ศาสนาคริสต์ นิกายโปรเตสแตนต์ เมื่อปี พ.ศ. 2487 ศาสนาอิสลาม และศาสนาซิกข์ตามลำดับ โดยศาสนาอิสลามและศาสนาซิกข์เข้ามาเผยแพร่ศาสนาพร้อมกับการอพยพย้ายถิ่นฐาน เพื่อประกอบอาชีพในจังหวัดนครราชสีมา ปัจจุบันจังหวัดนครราชสีมาปรากฏกลุ่มชาติพันธุ์ 2 กลุ่มหลักคือ กลุ่มไทยโคราชและกลุ่มไทยอีสาน โดยปรากฏเป็นชุมชนกลุ่มน้อย เช่น มอญ กูย (ข่า หรือ ส่วย) ชาวบน จีน ไทยยวนหรือไทยโยนก ญวน และแขก

กลุ่มชาติพันธุ์ที่ปรากฏในจังหวัดนครราชสีมาได้ 9 กลุ่ม ประกอบด้วยกลุ่มที่ 1 กลุ่มไทยโคราชคือ กลุ่มชาวไทยแท้ทั้งเชื้อชาติและภาษา แต่มีการใช้สำเนียงที่แปร่งออกไป กลุ่มที่ 2 กลุ่มลาวเวียง (เวียงจันทน์) หรือไทยอีสานคือ กลุ่มชาติพันธุ์ชาวลาวเวียงจันทร์ที่อพยพเข้ามาเมื่อสมัยกรุงธนบุรี ครั้งที่ทำสงครามปราบเมืองเวียงจันทน์ กลุ่มที่ 3 กลุ่มมอญคือ กลุ่มชาวมอญที่อพยพเข้ามาเมื่อปี พ.ศ.2318 สมัยกรุงธนบุรี โดยสมเด็จพระเจ้าตากสินได้พระราชทานครอบครัวชาวมอญที่อพยพเข้ามาสวามิภักดิ์ โดยให้เข้ามาตั้ง “ครัวมอญ” กลุ่มที่ 4 กลุ่มกูย (ข่า หรือละว้า) คือ กลุ่มชาติพันธุ์พื้นเมืองของหัวเมืองเขมรป่าดงและเมืองนครราชสีมาที่ใช้ภาษาพูด “มอญ-เขมร” มีความสามารถในการปั้นเครื่องปั้นดินเผา อาศัยบริเวณบ้านด่านเกวียน กลุ่มที่ 5 กลุ่มชาวบน ญัฮกุร (เนียะกุล) คือ กลุ่มชาติพันธุ์ชาวบน หรือเรียกอีกชื่อ “ชาวดง” อาศัยอยู่บริเวณไหล่เขาเนินเขาเตี้ยๆ บริเวณด้านในของที่ราบสูงจังหวัดนครราชสีมา สืบเชื้อสายมาจากคนสมัยทวารวดี กลุ่มที่ 6 กลุ่มชาวจีนคือ กลุ่มชาวจีนที่เข้ามาติดต่อค้าขายในสมัยรัชกาลที่ 5 กลุ่มที่ 7 กลุ่มไทยยวนหรือไทยโยนกคือ กลุ่มชาติพันธุ์ไทยในพื้นที่ภาคเหนือของประเทศไทย อพยพเข้ามา 2 พวก พวกที่หนึ่งอพยพมาจากอำเภอเสาไห้ จังหวัดสระบุรี และอีกพวกหนึ่งมาจากเวียงจันทน์ ซึ่งย้ายเข้ามาอยู่ที่อำเภอสีคิ้ว เป็นกลุ่มที่ผสมผสานกลมกลืนระหว่างวัฒนธรรมชาวไทยอีสานและชาวไทยโคราช กลุ่มที่ 8 กลุ่มชาวญวนคือ กลุ่มชาติพันธุ์ที่ส่วนใหญ่นับถือศาสนาคริสต์ เริ่มอพยพเข้ามาอยู่ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (สมัยกรุงศรีอยุธยา) จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และกลุ่มที่ 9 กลุ่มแขกคือ กลุ่มชาติพันธุ์ชาวซิกข์ ถิ่นกำเนิดคือประเทศอินเดีย โดยได้อพยพเข้ามาเมื่อปลายรัชกาลที่ 5 ภายหลังชาวซิกข์ย้ายไปค้าขายที่อื่น เช่น กรุงเทพมหานคร พัทยา เป็นต้น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

สำเนียงโคราชมีต้นรากมาจากสำเนียงลาว ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ด้วยความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ ส่งผลให้ผสมผสานเกิดเป็นเอกลักษณ์ทางสำเนียงภาษาของชาวจังหวัดนครราชสีมา เรียกว่า “ภาษาโคราช” สันนิษฐานว่าสำเนียงมาจากต้นกำเนิดของคนที่อพยพมาจากลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา โดยเฉพาะอยุธยาและสุพรรณบุรี เพื่อยึดครองลุ่มน้ำมูลบริเวณโคราช ในขณะเดียวกันพบว่าสำเนียงภาษาโคราชหรือภาษาไทยโคราชมีความต่างและคล้ายกับ “ภาษาไทยอีสาน” และ “ภาษาไทยกลาง” แต่อย่างไรก็ตาม 3 สำเนียงก็เป็นที่นิยมตามแต่ละอาชีพและช่วงอายุของชาวจังหวัดนครราชสีมา เพื่อให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมในปัจจุบัน เช่น อาชีพค้าขายนิยมใช้ภาษาไทยกลาง ข้าราชการและกลุ่มอายุ 25-30 ปี นิยมใช้ภาษาไทยโคราชและไทยอีสาน อาชีพเกษตรกรนิยมใช้ทั้งสามกลุ่มภาษาในระดับปานกลาง อายุ 40-45 ปี นิยมใช้ภาษาไทยกลาง ทั้งนี้พบว่าภาษาไทยโคราชนับเป็น “ภาษาไทยถิ่นกลาง” มากกว่า “ภาษาไทยถิ่นอีสาน” เนื่องจากมีการผสมผสานศัพท์หรือคำที่เป็น “ภาษาไทย” มากกว่า ภาษาไทยอีสานและภาษาโคราชด้วยกัน โดยภาษาที่ใช้ในการสื่อสารแบ่งเป็น 2 กลุ่มภาษาคือ ภาษาโคราช และภาษาไทยอีสาน ซึ่งสามารถ แบ่งตามกลุ่มชาติพันธุ์รวม 9 ภาษา ประกอบด้วยภาษาที่ 1 ภาษาโคราชคือ ภาษาท้องถิ่นดั้งเดิม สำเนียงแตกต่างจากภาษากลาง ไม่เหมือนภาษาอีสาน ภาษาที่ 2 ภาษาอีสานคือ ภาษาถิ่นที่มีจำนวนผู้พูดรองจากภาษาโคราช อพยพมาจากฝั่งขวาแม่น้ำโขง ภาษาที่ 3 ภาษาไทยวนคือ ภาษาของกลุ่มชาวไทยวน หรือโยนก ภาษาที่ 4 ภาษามอญคือ ภาษาของกลุ่มชาวมอญ มักเป็นกลุ่มผู้สูงอายุ 60 ปีขึ้นไป ภาษาที่ 5 ภาษาเขมรคือ ภาษาของกลุ่มชาวเขมร ปัจจุบันนิยมใช้ภาษาโคราช ภาษาที่ 6 ภาษาส่วยคือ ภาษาของกลุ่มชาวส่วย (กูยหรือข่า) ปัจจุบันใช้สื่อสารภายในกลุ่มตนเอง ภาษาที่ 7 ภาษาชาวบนคือ ภาษาของกลุ่มชาวเขา เป็นภาษาตระกูลมอญเขมร เป็นภาษาย่อยของชาวมอญโบราณในสมัยทวารวดี ภาษาที่ 8 ภาษาจีนคือ ภาษาของกลุ่มชาวจีนแต้จิ๋ว รองลงมาคือ แคะ ไหหลำและกวางตุ้งตามลำดับ และภาษาที่ 9 ภาษาซิกข์คือ ภาษาของกลุ่มชาวไทยซิกข์ ชาวไทยซิกข์รุ่นใหม่นิยมพูดภาษาไทยกลาง ทั้งนี้ การออกเสียงสำเนียงโคราช เกิดจาการนำ “ภาษาไทยกลาง” มาปรับ “เสียงวรรณยุกต์” ให้เพี้ยนเหน่อหรือแปร่งออกไปจนเกิดเป็นเสียงสำเนียงภาษาโคราช ทำให้สำเนียงในเพลงโคราชเปรียบเสมือนสำเนียงที่เกิดจากการนำคำศัพท์ภาษาไทยกลางมาปรับแต่ง “เสียงวรรณยุกต์” ให้เป็น “สำเนียงโคราช” ประการที่หนึ่ง อักษรต่ำ “เสียงตรี” ปรับใช้เป็น “เสียงโท” ประการที่สอง อักษรสูง “เสียงโท” ปรับใช้เป็น “เสียงเอก” และประการที่สาม อักษรกลางและอักษรสูงคำตาย “เสียงเอก” ปรับใช้เป็น “เสียงตรี”

2.2.6.2 ศิลปะการแสดงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา

วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีการจำแนกตามชาติพันธุ์และวัฒนธรรม โดยจำแนกเป็น 2 กลุ่มชน 3 กลุ่มวัฒนธรรม กล่าวคือ กลุ่มชนอีสานเหนือ หมายถึง กลุ่มชนที่อาศัยอยู่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

บริเวณตอนบนของภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือเรียกว่า แอ่งสกลนคร ปรากฏกลุ่มวัฒนธรรมที่เรียกว่า “กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำแคน” และกลุ่มชนอีสานใต้ หมายถึง กลุ่มชนที่อาศัยอยู่บริเวณตอนล่างของภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือเรียกว่า แอ่งโคราช ปรากฏ 2 กลุ่มวัฒนธรรมคือ “กลุ่มวัฒนธรรมเจรียงกันตรึม” และ “กลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช” นอกจากนี้ สรุปได้ว่าศิลปะการแสดงพื้นบ้านในแถบพื้นที่ภาคอีสานทั้ง 3 กลุ่มวัฒนธรรมถือกำเนิดขึ้นจากความสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างวิถีชีวิตมนุษย์กับสภาพทางภูมิประเทศของแต่ละพื้นที่นั้น ๆ จนปรากฏเป็นรูปลักษณ์ทางศิลปะการแสดงที่สะท้อนภูมิปัญญาของบรรพบุรุษ ความเป็นตัวตนของกลุ่มชนและสภาพแวดล้อมในพื้นที่ อีกทั้งมีการถ่ายทอดและสืบทอดจากจากรุ่นสู่รุ่นอย่างเป็นวัฒนธรรม และด้วยสภาพทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปส่งให้ดนตรีพื้นบ้านทั้ง 3 กลุ่มวัฒนธรรมเกิดการปรับตัวเพื่อให้มนุษย์เข้าถึงดนตรีพื้นบ้านได้มากขึ้นและเป็นการต่อยอดส่งเสริมให้วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านยังคงอยู่ แม้รูปลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านแบบประยุกต์ในปัจจุบันจะเข้ามามีบทบาทคู่ขนานกับดนตรีพื้นบ้านแบบดั้งเดิมแล้วก็ตาม การปรับตัวของดนตรีและเพลงพื้นบ้านแถบภาคอีสานแปรผันไปตามสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรม ทำให้ต่อยอดไปสู่ดนตรีพื้นบ้านในรูปลักษณ์ใหม่ที่ยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์เดิม ดังพัฒนาการเพลงพื้นบ้านอีสานในยุคใหม่เกิดจากการปรับตัวขึ้นหลังจากได้รับผลกระทบจากวัฒนธรรมตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทในสังคม โดยการปรับตัวไม่ได้เป็นไปเพื่อการทดแทนของเดิม หากแต่เป็นการต่อยอดภูมิปัญญาของบรรพบุรุษ ซึ่งจากเดิมวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านมีรูปลักษณ์ที่เรียกว่า “แบบดั้งเดิม” ได้พัฒนาเพิ่มเป็นอีกรูปลักษณ์หนึ่ง เรียกว่า “แบบประยุกต์” ได้แก่ กลุ่มวัฒนธรรมไทยลาว (กลุ่มอีสานเหนือ) คือ หมอลำ แคน พัฒนาไปสู่ “หมอลำซิ่ง” กลุ่มวัฒนธรรมไทยเขมร (กลุ่มอีสานใต้) คือ เจรียงกันตรึม พัฒนาไปสู่ “กันตรึมร็อค” และกลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราช (กลุ่มอีสานใต้)คือ เพลงโคราช พัฒนาไปสู่ “โคราชซิ่ง” สังเกตได้ว่าพัฒนาการของศิลปะการแสดงกลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราชเกิดขึ้นในวิถีที่เรียกว่า “วิวัฒนาการ” ซึ่งเป็นการพัฒนาของเดิมสู่สิ่งใหม่ที่จากอดีตสู่ปัจจุบันก็ยังคงดำรงไว้ทั้งสองรูปลักษณ์คือ “เพลงโคราช” เกิดการพัฒนาเป็น “เพลงโคราชซิ่ง” ซึ่งแนวคิดการสร้างสรรค์แบบประยุกต์ทันสมัยจะมีอิทธิพล แต่ศิลปินก็ยังมุ่งเน้นสร้างสรรค์เพื่อการสื่อความและความสนุกสนานเป็นหลักเช่นเดิม เนื่องจากตัวบ่งชี้อัตลักษณ์ความเป็นวัฒนธรรมโคราชที่แม่นยำที่สุด คือ ลีลา จังหวะ ภาษา สำเนียงความเป็นถิ่นโคราช

วรรณกรรมพื้นบ้านในจังหวัดนครราชสีมาได้มีการสร้างสรรค์โดยนักปราชญ์ชาวจังหวัดนครราชสีมา วรรณกรรมจึงมีบทบาทสะท้อนประวัติศาสตร์ สภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ สังคม ศิลปะ วัฒนธรรม ระบบครอบครัว เศรษฐกิจ ความเชื่อ ประเพณีและค่านิยม เช่น วรรณกรรมที่ปรากฏในการร้อง “เพลงโคราช” และวรรณกรรมพื้นบ้าน “นิทานทรงเครื่อง” พัฒนาการเกิดขึ้นจากกระแสโลกาภิวัตน์หรือสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนไปตามเวลา ส่งผลให้ลักษณะของดนตรีเปลี่ยนเช่นจากเพลงโคราชสู่เพลงโคราชซิ่ง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ศิลปะการแสดงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมาส่วนใหญ่เป็นภูมิปัญญาที่สร้างสรรค์และสืบทอดผ่านรูปแบบของกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เรียกว่า “การละเล่น” เพื่อความสนุกสนานในกลุ่มชาวโคราชโดยเฉพาะ การละเล่นมีการปฏิบัติสืบต่อกันจนกลายเป็นประเพณีในงานเทศกาลของไทย สำหรับการละเล่นพื้นบ้านพบว่ามีทั้งรูปแบบที่ใช้เครื่องดนตรีประกอบ บ้างมีการร้องเพลงพื้นบ้าน ร่ายรำ สอดแทรกระหว่างการดำเนินกิจกรรม อีกทั้ง บางกิจกรรมไม่ใช้เครื่องดนตรีใด ๆ ประกอบนอกจากการร้องเช่นกัน ภาพรวมของศิลปะการแสดงที่ปรากฏมีแนวทางที่ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคกลางและภาคอีสาน

การละเล่นพื้นบ้านโคราช พบว่ามีการใช้ดนตรีประกอบในการละเล่นของผู้ใหญ่เป็นการละเล่นของวัยรุ่นหนุ่มสาวในช่วงเทศกาลสงกรานต์ เนื่องจากเป็นช่วงวันปีใหม่ไทยหรือประเพณีสงกรานต์ที่ชาวบ้านจะทำบุญ ก่อพระเจดีย์ทราย ขนทรายเข้าวัด หนุ่มสาวจึงได้หยุดงานเพื่อมาเข้าร่วมงานในวันสำคัญของไทย การเล่นที่นอกเหนือจากการสาดน้ำ หนุ่มสาวโคราชนิยมเล่น “รำโทน” ซึ่งปรากฏการใช้เพลงช้าเจ้าหงส์ดงลำไย แห่ช้าง สมอฝ้าย สะบ้ายิง สะบ้าหลัก ชักชา ไก่ต่อเล่นเข้านางกระด้ง เข้านางไซ เข้านางปลา เข้านางช้าง เข้านางอึ่ง เข้านางมดแดงและเข้าลิงลม เป็นต้น นอกจากนี้ยังพบการละเล่น “สะบ้า” ซึ่งเล่นในกลุ่มวัยรุ่นหนุ่มสาว งานเทศกาลสงกรานต์ โดยการใช้โทนเป็นเสียงเรียกให้หนุ่มสาวมาพบกันเพื่อเริ่มการละเล่นสะบ้า การละเล่น “เข้านางกระด้ง” เป็นอีกภูมิปัญญาหนึ่งที่ใช้โทนโคราช แต่การละเล่นนี้จะประกอบกับการขับร้องที่เรียกว่า “กลุ่มร้องเชิด” มีกลุ่มร่ายรำและมีผู้เข้านางกระด้งซึ่งเป็นผู้หญิง บทบาทของโทนที่ใช้ในการละเล่นชนิดนี้คือ ใช้เป็นสัญญาณเรียกหนุ่มสาวให้มาร่วมเล่นและประกอบระหว่างกิจกรรมกำลังดำเนินควบคู่กับกลุ่มร่ายรำ ขับร้อง จังหวะมีลักษณะเป็นอิสระจากช้าไปเร็วตามแต่ผู้บรรเลงโทนและขับร้อง เน้นความสนุกสนานเป็นหลัก การละเล่นเข้านางกระด้งเป็นการละเล่นพื้นบ้านโบราณของนครราชสีมาที่นิยมเล่นในปี พ.ศ.2470 หากแต่เริ่มลืมเลือนหายไปประมาณช่วงปี พ.ศ. 2484 จนกระทั่งสูญหายในที่สุด เนื่องด้วยอิทธิพลด้านความเจริญทางเทคโนโลยีและความบันเทิงจากสื่อต่าง ๆ ที่เข้ามาในท้องถิ่น วัฒนธรรมการละเล่นของผู้ใหญ่อีกหนึ่งการละเล่นที่สนุกสนานเช่นกันคือ “เพลงโคราช” ซึ่งถือเป็นเพลงพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ประจำจังหวัดนครราชสีมา หากแต่มีความแตกต่างที่ไม่ใช้เครื่องดนตรีใด ๆ ประกอบกิจกรรม เนื่องจากเน้นให้ผู้ชมได้เข้าถึงลีลาของการร้อง ทำนองร้อง ความหลากหลายของจังหวะ และปฏิภาณไหวพริบในการคิดด้นกลอนสดเพื่อโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง

เพลงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมาจำแนกประเภทตามกลุ่มผู้ใช้ในการละเล่นได้ 2 ประเภท ประเภทแรกคือ เพลงเด็ก หมายถึง เพลงที่เกี่ยวข้องกับเด็ก เด็กจะร้องเล่น ร้องหยอกล้อหรือร้องประกอบการละเล่น แบ่งเป็นเพลงร้องเล่นและเพลงร้องประกอบการละเล่น ประเภทที่สอง คือ เพลงผู้ใหญ่ หมายถึง เพลงที่ผู้ใหญ่ร้อง นิยมเล่นตามโอกาสต่าง ๆ แบ่งเป็น เพลงกล่อมลูก เพลงประกอบการละเล่น เพลงประกอบพิธีกรรม และเพลงโคราช โดยเพลงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมาจัด

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

อยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราชของกลุ่มชนอีสานใต้หรือกลุ่มชนชาวโคราช โดยอาศัยอยู่บนพื้นที่แอ่งโคราช โดยวิธีการดำเนินกิจกรรมทางดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ประกอบด้วย 3 ส่วนคือ การเริ่มต้นกิจกรรมด้วยพิธีการไหว้ครู เข้าสู่เนื้อหาของกิจกรรม และจบกิจกรรมเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการลาและอวยพร ลักษณะทางดนตรีเกิดจากภูมิปัญญาสะท้อนผ่านกิจกรรมความบันเทิงเป็นหลัก บ้างปรากฏในรูปแบบของการละเล่นพื้นบ้าน บ้างมีการร้อง บ้างมีการร่ายรำประกอบ มักไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบการละเล่นหรือร้องอย่างเช่น การละเล่นเพลงโคราช การนำเอาโทนมาใช้ประกอบในการละเล่นบางชนิด โดยจุดประสงค์หลักของการละเล่นคือมุ่งเน้นความสนุกสนาน ผ่อนคลายจากการทำงานร่วมกันเป็นหมู่คณะ เช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้านอีสานเหนือจะคล้ายกับเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือ และเพลงพื้นบ้านภาคกลางที่ได้แนวคิดจากการประกอบอาชีพ นิยมร้องเล่นในหมู่คณะ ไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบ ส่วนใหญ่นิยมการปรบมือให้จังหวะประกอบการร้องเพลง ซึ่งลักษณะการร้องแบบไม่ใช้เครื่องดนตรีและลีลาการร้องที่เน้นเรื่องสัมผัสนอกสัมผัสในของวรรณกรรมเพลงพื้นบ้าน มีความใกล้เคียงกับลีลาของเพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราชเช่นกัน ทั้งนี้ เพลงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมาจึงถือเป็นภูมิปัญญาที่สามารถสะท้อนอัตลักษณ์ด้านปรัชญาความคิดของบรรพบุรุษในท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี มีลักษณะอย่างเพลงปฏิพากย์ สอดคล้องกับวิธีการแสดง เนื้อหาบทร้องและจุดประสงค์การแสดงอย่างเพลงพื้นบ้านภาคกลาง สาเหตุที่เพลงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมาไม่คล้ายกับเพลงพื้นบ้านทางภาคอีสานก็จะปรากฏเฉพาะเรื่อง การใช้เครื่องดนตรี ท่วงทำนองที่หลากหลายและไม่นิยมร้องรับแบบลูกคู่สองฝั่ง ซึ่งสอดคล้องกับวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านภาคกลางมากกว่า กล่าวได้ว่า เพลงโคราชหรือวัฒนธรรมอีสานใต้มีลักษณะร่วมกับวัฒนธรรมภาคกลาง ดังที่ปรากฏลำดับการแสดงว่าเริ่มการแสดงจากการไหว้ครู เข้าสู่เนื้อหากิจกรรม และแสดงเพื่อการลาหรืออวยพร นอกจากนี้ พบว่าลักษณะร่วมด้านการการบรรเลงว่าด้วยเพลงพบว่ามีความเรียบง่าย การบรรเลงยืดหยุ่น บทเพลงเนื้อเต็ม ทำนองไม่มากนัก ขึ้นอยู่กับเวลา ไม่เปลี่ยนบันไดเสียงบ่อย ๆ เนื้อหามักเกี่ยวกับบริบทจังหวัดนั้น ๆ ซึ่งสอดคล้องตามจารีตทางวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านภาคกลางมากกว่าภาคอีสาน

เพลงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมาปรากฏรวม 10 ประเภท ได้แก่ เพลงกล่อมลูก เพลงกลองยาว เพลงเซิ้งบั้งไฟ เพลงแห่นางแมว เพลงปี่แก้ว เพลงเพี๊ยะ เพลงเหม่งเหม่ง เพลงลากไม้ เพลงเชิดและเพลงโคราช หากแต่ปรากฏเพียง 5 ประเภทที่นิยมในปัจจุบันคือ เพลงกล่อมลูก เพลงเจ้าหงส์ดงลำไย เพลงลากไม้ เพลงเชิดและเพลงโคราช

ดนตรีพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา ได้แก่ เพี๊ยะ ปี่แหย่น วงมโหรีโคราช (ปี่ ซอ กลองทึ่ม ฉิ่ง ฉาบ) วงปี่พาทย์ที่ประกอบการละเล่นลิเกโคราช โทน หมอลำ ดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดนครราชสีมา มีความสัมพันธ์ต่อชาวโคราชด้วยจุดประสงค์เพื่อการผ่อนคลายจากการทำงานและเพื่อประกอบพิธีกรรมทางศาสนา โดยเฉพาะงานบุญ เน้นความเรียบง่าย ให้คุณค่าทางใจของชาวโคราช

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ดนตรีปรากฏในลักษณะของขบวนแห่อย่างวงมโหรี มีเครื่องดนตรีสำหรับการบรรเลงคนเดียว เรียกว่า เพี๊ยะ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าทำจากไม้ไผ่ธรรมชาติ สมัยโบราณใช้เสียงเพี๊ยะเป็นสื่อสัญญาณนัดหมายหนุ่มสาว สำหรับวงมโหรีพื้นบ้านโคราช นิยมใช้ในเทศกาลและขบวนแห่ ประกอบด้วย ปี่ ซอ กลอง ฉิ่ง ฉาบ ปี่ชาวบ้านเรียกว่า ปี่แก้ว ลักษณะเดี่ยวกับปี่นอกของภาคกลาง แต่เสียงแหลมเล็กกว่า ทำหน้าที่เป็นผู้นำวง ซออี้ ลักษณะคล้ายซอด้วง ซออู้ ชาวบ้านเรียก ซออู้ แต่ทำด้วยสายลวดขึงหนังด้วยหนังงูหรือตะกวดทำให้เสียงทุ้มต่ำกว่า กลอง ชาวบ้านเรียก กลองที่มหรือกลองต๊อก ใช้ไม้หุ้มด้วยผ้าตี นอกจากนี้พบว่านิยมใช้โทนโคราช ประกอบการแสดงรำโทน เชิดรำวงและเพื่อการร้องเล่นกันในยามว่างเพื่อความบันเทิงของกลุ่มชาวบ้านซึ่งมีมาตั้งแต่ในสมัยจอมพลแปลก พิบูลสงคราม โดยหน้าทับคล้ายหน้าทับกลองยาว มีความเรียบง่าย จดจำง่าย ถือเป็นเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นในฐานะดนตรีพื้นบ้านที่น่าสนใจอีกชนิดหนึ่ง สำหรับดนตรีในจังหวัดนครราชสีมาปรากฏในรูปแบบวงมโหรีโคราช ใช้ประกอบพิธีตามความเชื่อและเพื่อความบันเทิงในลักษณะของขบวนแห่และประจำในร่มที่ใดที่หนึ่ง ลักษณะร่วมของศิลปะการแสดงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมามีความสอดคล้องกับภาคกลาง เนื่องจากเป็นลักษณะของการร้อง การละเล่นเป็นหลัก เช่น ลำตัด เพลงฉ่อย เป็นต้น ลักษณะร่วมที่ปรากฏคือความยืดหยุ่นในการบรรเลง ไม่ตายตัว มีความเรียบง่าย บทเพลงทำนองสั้นและจะมีการซ้ำทำนองไปมา กลุ่มเสียงจะไม่เปลี่ยนบันไดเสียงบ่อยครั้ง การดำเนินทำนองมีการเก็บผสมการสะบัดและขยี้ เนื้อหาของกิจกรรมทางดนตรีพื้นบ้านมักเกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงพื้นบ้านของจังหวัดนั้น ๆ เช่น วงมโหรีโคราช การรำโทน เพลงโคราช เป็นต้น การผสมผสานหยิบยืมทางวัฒนธรรมจากกลุ่มชาติพันธุ์ใกล้เคียง ส่งผลให้ดนตรีเกิดการปรับตัว เช่น ลีลา อารมณ์ที่ผ่อนคลาย

2.2.6.3 ความเป็นมาการแสดงเพลงโคราช

เพลงโคราช หมายถึง หนึ่งในวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Culture) และเป็นหนึ่งในมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านภาษา ศิลปะการแสดงประเภทเพลงร้อง (เพลงพื้นบ้าน) ประจำจังหวัดนครราชสีมา ลักษณะเพลงเรียกว่า เพลงปฏิพากย์แบบยาว คล้ายเพลงฉ่อยของภาคกลาง เป็นเพลงที่ต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณในการร้องโต้ตอบแก้เกี้ยวกันระหว่างชายหญิง เป็นเพลงว่าแก้คารมกันด้วยวาจาคำพูด เดิมเป็นเพลงสั้น ๆ เรียกว่า เพลงก้อม พัฒนาจากความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนของชาวโคราชเกิดเป็นทำนองเพลงที่ยาวขึ้นตามช่วงสมัย จากเพลงคู่สอง เพลงคู่สี่ เพลงคู่หก เพลงคู่สิบ และเพลงคู่สิบสอง ตามลำดับ โดยเอกลักษณ์ของเพลงคืออยู่ที่ลักษณะการประพันธ์แบบบทร้อยกรอง เรียกว่า ร้อยเนื้อทำนองเดียว เนื้อหาเน้นการสื่อความ มีความคมคายและโวหารโดยใช้ภาษาโคราช มีแนวคิดการประพันธ์บทจากการดำรงชีวิต คติ ความเชื่อ ภาษา ประเพณี การปฏิบัติสืบทอดกันมา เนื้อหาโดดเด่นลักษณะการเกี้ยวพาราสี นิทานชาดก สอนศีลธรรม เนื้อเพลงอาจมีความนัยซ่อนอยู่หรือพาดพิงถึงเรื่องเพศ แต่ไม่ถือเป็นการหยอกล้อ เป็นลักษณะของการ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประลองไหวพริบมากกว่า ไม่ใช่เรื่องหยาบโลน ถ้าฝ่ายหญิงไถ่ถามแล้วฝ่ายชายแก้ปัญหาไม่ตก จะถือว่าฝ่ายชายแก้ปัญหาไม่ได้ ถือเป็นวิธีคัดกรองหาคู่ของหญิงสาววิธีหนึ่ง ซึ่งในภาพรวมของเนื้อหาเพลงโคราชสามารถจำแนกได้ 4 เนื้อหาหลัก ประกอบด้วยลักหาพาหนี ตีหมากผัว (หึงหวง) และชิงชู้สู่ขอ ประกอบกับมีการใช้คำมีทั้งความหมายลึกซึ้งและไม่มีความหมายอย่างผสมผสาน มีการเล่นสัมผัสอย่างงดงาม ถือเป็นวรรณกรรมแบบมุขปาฐะ ผู้ร้องต้องมีทักษะการคิดด้นคำเป็นพิเศษ ทำนองมีเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ มีเสียงสั้นยาวตามสระที่ใช้ในบทร้องและการเอื้อนเสียงที่มีลักษณะเฉพาะตามสำเนียงภาษาโคราช มีลักษณะการร่ายรำท่าทางรำรุกรำถอยและการป้องหูระหว่างการร้อง ไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบการร้องและการรำ ไม่จำกัดสถานที่การแสดง การแต่งกายมีสีสดใสตามแบบชาวบ้านจังหวัดนครราชสีมา ปัจจุบันคณะหมอเพลงโคราชยังคงนิยมรับงานแก้บนหรือแสดงถวายทั่วไปตามโอกาสและเทศกาลสำคัญ โดยเฉพาะที่บริเวณลานอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี จังหวัดนครราชสีมา นิยมใช้ในงานสมโภช งานบุญ งานมงคลและงานอวมงคลต่าง ๆ ตามความเชื่อและความเหมาะสม อีกทั้ง ยังคงมีความสำคัญต่ออาชีพหมอเพลงโคราช สภาพสังคมและเศรษฐกิจของจังหวัดนครราชสีมา

ภูมิหลังเพลงโคราชไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัดหรือสามารถระบุชี้ชัดได้ ส่วนใหญ่ปรากฏในลักษณะข้อสันนิษฐานการบอกเล่าสืบต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ประกอบกับหลักฐานการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรโดยนักวิชาการและการบันทึกเสียง รวมปรากฏภูมิหลังตามที่ศึกษา 16 ประการ จำแนกหลักฐานได้ 5 ลักษณะดังนี้

ลักษณะที่ 1 ข้อสันนิษฐานจากการบอกเล่า (ปรากฏปี พ.ศ.)

ประการที่ 1 ช่วงปี พ.ศ. 2313-2395 หรือช่วงก่อนปี พ.ศ. 2354 บอกเล่าว่ามีการร้องเล่นปรากฏตั้งแต่สมัยท้าวสุรนารียังมีชีวิตอยู่

ประการที่ 2 ช่วงปี พ.ศ. 2456 บอกเล่าว่าการแสดงเพลงโคราชถวายสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชชนนีหรือพระนามเดิมคือ สมเด็จพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรีพระบรมราชินีนาถ เมื่อครั้งเสด็จจังหวัดนครราชสีมา ทรงเปิดถนนจอมสุรางค์ยาตร์และเสด็จไปอำเภอพิมาย ในครั้งนั้นมีหมอเพลงชื่อ นายหรี่ บ้านสันเทียะ หรือ บ้านสวนข่า เป็นหมอเพลงร้องเพลงโคราชถวายจนได้รับพระราชทานยศเป็น “ขุนอภัยหรี่”

ประการที่ 3 ช่วงปี พ.ศ. 2477 บอกเล่าว่ามีการเล่นเพลงโคราชฉลองการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี

ลักษณะที่ 2 ข้อสันนิษฐานจากการบอกเล่า (ไม่ปรากฏปี พ.ศ.)

ประการที่ 1 เพลงโคราชเกิดจากการถ่ายทอดจากครูเพลงในอดีตตามวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ ถ่ายทอดด้วยวิธีการปากต่อปากและการสังเกตจดจำจากครูเพลงถึงศิษย์ ทำให้มีการบอกเล่าสืบต่อกันมา

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประการที่ 2 เพลงโคราชเกิดจากการลอกเลียนแบบจากเพลงพื้นบ้านภาคกลาง เนื่องด้วยองค์ประกอบการแสดงคล้ายกับเพลงฉ่อยหรือเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ซึ่งมีลักษณะการร้องโต้ตอบชายหญิง ไม่ใช่เครื่องดนตรี เป็นต้น

ประการที่ 3 เพลงโคราชมาจากชาวโคราช ด้วยความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน เกี้ยวพาราสี การพูดของคนสมัยก่อนนิยมทักทายด้วยปริศนา คำถาม และถ้าหากพูดเป็นกลอนได้ถือเป็นผู้มีความรู้ เพลงโคราชจึงวิวัฒนาการมาจากอุปนิสัยของชาวโคราช จนเกิดสำนวนทำนองต่าง ๆ ขึ้นกลายเป็น “เพลงก้อม” และ “เพลงโคราช” ตามลำดับ

ประการที่ 4 เพลงโคราชปรากฏในสมัยที่มีสงครามครั้งที่ไทยชนะเขมร ชาวไทยก็จะขับร้องและร่ายรำเพลงเพื่อเป็นการเฉลิมฉลองในหมู่บ้านสก เรียกว่า “ชุมชนบ้านสก” ใกล้ชุมทางรถไฟ ถนนจิระ ซึ่งเริ่มหัดเพลงโคราชกันที่หมู่บ้านดังกล่าว

ประการที่ 5 เพลงโคราชปรากฏจากข้อสันนิษฐานว่าด้วยเรื่องท่าทางการร่ายรำและมือป้องหู ซึ่งสันนิษฐานว่าประยุกต์มาจากเพลงเจรียง เพลงพื้นบ้านของชาวสุรินทร์ ผสมผสานกับเพลงทรงเครื่องของภาคกลางในอดีต

ลักษณะที่ 3 ข้อสันนิษฐานการบอกเล่าสืบต่อกันมา (ตำนาน)

ประการที่ 1 ตำนานที่ 1 นายพรานเพชรน้อยออกล่าสัตว์ในป่า เขตอำเภอหนองบุนนาค จังหวัดนครราชสีมา พบลูกสาวพญานาคขึ้นจากฝั่งนั่งร้องเพลงคนเดียวด้วยเนื้อร้องที่ไพเราะ นายพรานจึงจดจำท่วงทำนองและนำมาร้องให้ผู้อื่นฟัง เพลงร้องนั้นเรียกว่าเพลงก้อม มีการวิเคราะห์จากหมอเพลงหลายท่านถึงตำนานดังกล่าวว่า น่าจะเป็นเรื่องจริง ลูกสาวพญานาคนั้นน่าจะมีชื่อว่า “นาค” ซึ่งเป็นมนุษย์ แต่ก็ยังไม่แน่ชัด เนื่องจากในสมัยก่อน สัตว์หลายชนิดสามารถสื่อสารภาษามนุษย์ได้ เช่น วัว ควาย เป็นต้น

ประการที่ 2 ตำนานที่ 2 พระยาเข็มเพชรเป็นผู้นำมาจากอินเดีย พร้อมกับลิเก ลำตัด โดยให้ลิเกอยู่ที่กรุงเทพมหานคร และลำตัดอยู่ทั่วบริเวณภาคกลาง ส่วนเพลงโคราชอยู่ที่จังหวัดนครราชสีมา เพลงที่ร้องในระยะแรกเรียกว่า เพลงก้อม ซึ่งหมอเพลงหลายท่านวิเคราะห์ว่าตำนานดังกล่าวน่าจะเป็นเรื่องจริง เนื่องจาก “ตาจัน บ้านสก” ผู้นำเพลงโคราชมาเผยแพร่จากพระยาเข็มเพชรนั้นมีตัวตนจริง ชุมชนบ้านสก บริเวณสถานีรถไฟจิระ อำเภอเมือง ปัจจุบันพบว่าเป็นสถานที่ตั้งคณะเพลงโคราชจำนวนมาก

ประการที่ 3 ตำนานที่ 3 พระสงฆ์ 2 รูป คือ พระโสณะ และพระอุตระ นำพระบรมสารีริกธาตุบรรจุไว้ที่พระธาตุพนม พร้อมด้วยมีคฤหัสถ์มาด้วย 2 คน คือ นายบุญ เดิมเป็นคนอยุธยา และนายจัน เดินเป็นคนบ้านคลองข่อย เขตเมืองเสมอ ในอดีตทั้งสองเป็นนักปราชญ์ ถนัดการแต่งสำนวนให้หลานสาวโต้ตอบชายหนุ่มที่มาเกี้ยวพาราสีอย่างไพเราะ ซึ่งเป็นสำนวนที่มาของเพลงก้อมจุดกำเนิดเพลงโคราช

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ลักษณะที่ 4 การบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรและปรากฏปี

ประการที่ 1 ลายลักษณ์อักษรในหนังสือ “วชิรญาณวิเศษ” เล่มที่ 4 ปีชวด สัมฤทธิ์ ศก 1250 ช่วงปี พ.ศ. 2432 ได้กล่าวไว้ว่า เพลงโคราชปรากฏการร้องตามหัวเมือง บ้างร้องในกรุงคือ เพลงฝ่ายเหนือ

ประการที่ 2 ลายลักษณ์อักษรในบันทึกการเสด็จพระราชดำเนินเปิดทางรถไฟสายกรุงเทพฯ ไปนครราชสีมา สมัยรัชกาลที่ 5 ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อวันที่ 21 ธันวาคม ร.ศ. 119 จังหวัดนครราชสีมา ได้กล่าวไว้ว่า การเสด็จทอดพระเนตร “เพลง” ในตอนค่ำ และจากหลักฐานบันทึกหนึ่งซึ่งเป็นข้อความเดียวกันจากลายพระหัตถ์สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพถึงกรมขุนสมมตอมรพันธ์ เรื่องพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสตรวจราชการมณฑลนครราชสีมา ลงวันที่ 4 มีนาคม ร.ศ. 122 โดยทรงทอดพระเนตร “เพลง” ที่ปราสาทหิน ทั้งนี้ ไม่ปรากฏรายละเอียดอื่นในการเล่นเพลงโคราชครั้งนั้น นอกจากคำว่า “เพลง” ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นเพลงโคราชในสมัยนั้น

ประการที่ 3 ลายลักษณ์อักษรในหนังสือรวบรวมกลอนเพลงราช เรื่อง “ปัญญานางสาวชาวนา” ของเสือใบ (นามแฝง) โดยสำนักเกษมพิทยา หรือโรงพิมพ์วัดเกาะ เรื่อง การแก้บนท้าวสุรนารีด้วยการว่าเพลงโคราช ช่วงปี พ.ศ. 2479 (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 60)

ประการที่ 4 ลายลักษณ์อักษรในหนังสือเพลงโคราช เล่มที่ 1 เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554 โดยสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา กล่าวว่า ปรากฏการจัดตั้งสมาคมเพลงโคราช ช่วงปี พ.ศ. 2544 โดยเกิดจากการรวมตัวของหมอเพลงโคราช ซึ่งมีนายกสมาคมคนแรก คือ นายกำปั่น นิธิวรไพบูลย์ (กำปั่น บ้านแท่น) นายกสมาคมคนปัจจุบันคือ นายบุญสม สังข์สุข (บุญสม กำปัง) การจัดตั้งสมาคมมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ศูนย์รวมของหมอเพลงโดยหมอเพลงและเพื่อหมอเพลง

ลักษณะที่ 5 การบันทึกเสียงเพลงโคราช ปรากฏเมื่อปี พ.ศ. 2486 โดย นาย ต. เง็กชวน เจ้าของห้างแผ่นเสียง ต.เง็กชวน (ตรากระต่าย) ออกจำหน่ายพร้อมเพลงพื้นเมืองของภาคต่าง ๆ ได้แก่ หมอลำหมอแคน เพลงซอ หนังตะลุง และมโนราห์

สถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชเกิดขึ้นอย่างเป็นพลวัตและสัมพันธ์กันด้วยปัจจุบันสภาพแวดล้อมส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนทั้งในมนุษย์ สังคมและเพลงโคราช สามารถอธิบายภายใต้ของคำว่า “บทบาท” รวม 13 บทบาทดังนี้

1. บทบาทในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ กล่าวคือ เพลงโคราชได้รับการขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมประจำปี พ.ศ. 2552 เพื่อประกาศให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ สาขาศิลปะการแสดง ประเภทเพลงร้อง (เพลงพื้นบ้าน)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2. บทบาทในฐานะมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ กล่าวคือ เพลงโคราชนับเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอันเป็นสมบัติล้ำค่าของชาติ ซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์สั่งสม ปลูกฝัง และสืบทอดในชุมชนจากรุ่นสู่รุ่น เพลงโคราชจึงได้จัดให้อยู่ในอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ค.ศ.2003 โดยองค์การยูเนสโก (UNESCO)

3. บทบาทเชิงอัตลักษณ์ กล่าวคือ เป็นศิลปะการแสดงลักษณะเพลงปฏิพากย์โต้ตอบแบบมุขปาฐะ โดยใช้ภาษาท้องถิ่นคือ “ภาษาไทยถิ่นโคราช” บ่งชี้ลักษณะเฉพาะของบุคคลสังคม ชุมชน หรือประเทศ เช่น เชื้อชาติ ภาษา วัฒนธรรมท้องถิ่น และศาสนา ซึ่งมีคุณลักษณะเฉพาะไม่เหมือนกับสังคมอื่นหรือบุคคลอื่น

4. บทบาทด้านการศึกษาตามสถานศึกษา กล่าวคือ เพลงโคราชได้บรรจุลงในหลักสูตรระบบการศึกษาภาคบังคับ มีการปลูกจิตสำนึกลูกหลานให้เกิดความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมประจำจังหวัด ดำเนินการโดยสมาคมเพลงโคราช

5. บทบาทด้านแหล่งการเรียนรู้ กล่าวคือ การจัดตั้งพิพิธภัณฑ์เพลงโคราชเพื่อการจัดเก็บข้อมูลในระบบคอมพิวเตอร์และเพื่อเป็นแหล่งการเรียนรู้นอกห้องเรียนสำหรับนักเรียน นักศึกษาและบุคคลทั่วไปที่สนใจเกี่ยวกับเพลงโคราช

6. บทบาทส่งเสริมวิชาชีพศิลปิน กล่าวคือ เพลงโคราชได้รับความนิยมจากผู้ฟังที่สูงอายุ หมอเพลงโคราชสามารถสร้างรายได้จากการแสดงเพลงโคราช โดยหมอเพลงโคราชที่มีอายุเกิน 60 ปี นิยมเล่นเพลงแก้บนด้วยใจรัก ปกติหมอเพลงโคราชมีอาชีพทำไร่ทำนา เมื่อถึงช่วงมีงานแสดงก็จะไปว่าเพลงตามที่มีผู้มาว่าจ้าง ปัจจุบันหมอเพลงมีรายได้จากการแสดงตามโอกาสต่าง ๆ เช่น การร้องเพลงแก้บน ณ บริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีและวัดศาลาลอย ซึ่งมีการเวียนกันตามลำดับคณะที่สมาคมเพลงโคราชบริหารจัดการ

7. บทบาทด้านการถ่ายทอดและสืบทอด กล่าวคือ การเรียนรู้เพลงโคราชเกิดขึ้น ณ บ้านของหมอเพลง ลูกศิษย์ใช้วิธีเขียนกลอนเพลงโคราชที่ได้จากครูเพลงลงสมุดเพื่อท่องจำ โดยจะอาบน้ำมนต์เป็นครั้งคราว มีการออกไปแสดงบ้างครั้งคราวกับครูเพลงเพื่อหาประสบการณ์ ซึ่งช่วยให้ลูกศิษย์เป็นหมอเพลงโคราชได้เร็วขึ้น

8. บทบาทโอกาสที่ใช้ในการแสดง กล่าวคือ นิยมแสดงในงานเทศกาล งานบุญ งานมงคลและอวมงคลตามโอกาสสำคัญ เช่น งานบวชนาค งานขึ้นบ้านใหม่ งานเลี้ยงฉลอง เป็นต้น ปัจจุบันสามารถหาชมได้ทุกวันในการแสดงเพื่อการสักการะและถวาย (เพลงโคราชแก้บน) แด่ท้าวสุรนารี ณ อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ประตูชุมพล และวัดศาลาลอย

9. บทบาทสื่อประชาสัมพันธ์ กล่าวคือ เพลงโคราชโดดเด่นด้านการสื่อสาร สื่อประชาสัมพันธ์ สร้างสรรค์และถ่ายทอด ผ่านกิจกรรมทางวัฒนธรรมของชุมชน ในจังหวัดนครราชสีมา หมอเพลงผู้ดำเนินงานด้านสื่อ จะต้องเป็นผู้ที่มีโลกทัศน์ที่สร้างสรรค์ทางความคิดและการ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ถ่ายทอด มีการพัฒนาศักยภาพของตนให้สอดคล้องกับสภาพสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างเหมาะสม ทั้งนี้ เนื้อหามีความเชื่อมโยงกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมดังนี้

9.1 การสะท้อนเรื่องราวทั่วไปทางสังคมปัจจุบัน เช่น เรื่องพระพุทธ ศาสนา เรื่องกรรม เรื่องอาชีพ เรื่องการศึกษาอบรม เรื่องสิ่งแวดล้อมทางสังคม เรื่องค่านิยมทางสังคม

9.2 การสะท้อนเรื่องพุทธจริยธรรมคำสอนที่สำคัญต่อมนุษย์ เช่น ความหมายของจริยธรรม ประเภทของจริยธรรมทางพระพุทธศาสนา คำสอนเรื่องกรรมดีกรรมชั่ว คำสอนเรื่องนรกสวรรค์ คำสอนเรื่องสังสารวัฏ คำสอนเรื่องศีล

9.3 การสะท้อนเรื่องการอนุรักษ์และฟื้นฟูเพลงโคราชตามองค์ประกอบการแสดง เช่น ด้านเครื่องแต่งกาย ด้านรูปแบบในการแสดงเพลงโคราช ด้านการศึกษา ด้านส่งเสริมโดยหน่วยงานภาครัฐและเอกชน

9.4 การสะท้อนเรื่องราวในอดีต เช่น วัฒนธรรมการดำรงชีวิต แนวคิด จิตวิญญาณ ความเชื่อ ความศรัทธา โลกทัศน์ของชาวโคราชในอดีต

10. บทบาทการสร้างความมั่นคงทางวัฒนธรรม กล่าวคือ เกิดการจัดตั้งสมาคมโดยการรวมตัวของหมอเพลง เรียกว่า “สมาคมเพลงโคราช” ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2544 โดยมีนายกสมาคมคนแรกคือ “นายกำปั่น นิธิวรไพบูลย์” หรือ “กำปั่น บ้านแท่น” และนายกสมาคมคนปัจจุบัน คือ นายบุญสม สังข์สุข หรือ บุญสม กำปัง ปัจจุบันมีคณะเพลงโคราชในสมาคมรวมทั้งสิ้น 34 คณะ

11. บทบาททางวิชาการ กล่าวคือ เพลงโคราชปรากฏองค์ความรู้ในหลายมิติ เช่น พุทธธรรม ประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ อักษรศาสตร์ จิตวิทยา คติชนวิทยา การบริหารจัดการ ดุริยางคศิลป์ นาฏยศิลป์ เป็นต้น จนปัจจุบันได้มีผู้สนใจที่จะศึกษาในรูปแบบงานวิจัย ทั้งจากนิสิตนักศึกษาในระดับปริญญาและจากนักวิชาการ ครู อาจารย์ทั่วประเทศ ซึ่งนำไปสู่องค์ความรู้ใหม่และถือเป็นการอนุรักษ์ เผยแพร่แบบลายลักษณ์อักษรอันเป็นหลักฐานทางวิชาการของเพลงโคราชที่ชัดเจนและสมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น

12. บทบาทกระตุ้นสภาพทางเศรษฐกิจ กล่าวคือ เพลงโคราชส่งผลให้เกิดการจัดกิจกรรมการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ เช่น การจัดแสดงพิพิธภัณฑ์ การบริการเช่าชุดเครื่องแต่งกายการแสดงเพลงโคราชเพื่อสวมใส่และถ่ายรูปเป็นที่ระลึก จำหน่ายเทปเพลงโคราชแบบดั้งเดิม การประกวดร้องเพลง การจัดให้เพลงโคราชเข้าอยู่ในโปรแกรมทางการท่องเที่ยว การให้นักท่องเที่ยวได้มีส่วนร่วมในการแสดงและฝึกร้องเพลงโคราช การจัดจำหน่ายของที่ระลึกเกี่ยวกับเพลงโคราช การนำเพลงโคราชเข้ามามีส่วนร่วมในการประชุมสัมมนา การจัดกิจกรรมการเยี่ยมชมบ้านหมอเพลงโคราช

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

และการจัดตั้งคณะเพลงโคราชเชิงพาณิชย์มากขึ้น แม้ว่าจะส่งผลให้เกิดการแข่งขันเชิงพาณิชย์ในบริบทเพลงโคราชสูงขึ้น แต่ก็ช่วยกระตุ้นสภาพเศรษฐกิจได้เช่นกัน

13. บทบาทในฐานะเป็นตัวแปรที่มีต่อกับมนุษย์และสังคม กล่าวคือ ด้วยสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมในปัจจุบันส่งผลต่อมนุษย์ สังคมและการแสดงเพลงโคราช สถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชในปัจจุบันจึงปรากฏบทบาทในฐานะ “ตัวแปร” ที่สัมพันธ์กับมนุษย์และสังคม การเปลี่ยนแปลงของช่วงสมัยทำให้มนุษย์มีการปรับเปลี่ยนทัศนคติและค่านิยมอย่างเป็นพลวัติขับเคลื่อน โดยความสัมพันธ์ระหว่างเพลงโคราช มนุษย์และสังคมในปัจจุบัน โดยปรากฏในด้านต่าง ๆ รวม 8 ด้านดังนี้

13.1 ด้านข้อจำกัดและการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบการแสดงของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ในปัจจุบัน ประกอบด้วย ประการแรก ภาษาที่ใช้ในบทร้องเพลงแบบดั้งเดิมถูกลดทอนลงเพื่อให้กลุ่มวัยรุ่นยุคใหม่สามารถทำความเข้าใจได้ง่ายขึ้น เกิดข้อจำกัดของเนื้อหาที่ไม่ทันสมัยทำให้ผู้ชมไม่เกิดความสนใจ โดยเฉพาะกลุ่มเยาวชน ประการที่ 2 การว่าเพลงแบบดั้งเดิมที่ดุดันแพ้ชนะด้วยลีลาและสำนวนกลอนหาฟังได้น้อยลง ปัจจุบันเป็นไปตามความต้องการของผู้ฟังมากกว่า การด้นเพลงมีอิสระน้อยลง หมอเพลงรุ่นใหม่จึงไม่ได้ใช้ไหวพริบโต้ตอบอย่างในอดีต หมอเพลงที่มีอายุน้อยไม่สามารถแสดงไหวพริบปฏิภาณในการร้องโต้ตอบได้เท่าที่ควร จึงทำให้ความนิยมที่มีต่อผู้ฟังลดน้อยลง ประการที่ 3 การประยุกต์ความทันสมัยของเครื่องดนตรีหรือลีลาทำนองอย่างสากลเข้าไปในเพลงแบบดั้งเดิม ประการที่ 4 ทำนองแบบดั้งเดิมมีอรรถรสเปลี่ยนไปเนื่องจากการผสมผสานทำนองอย่างเพลงลูกทุ่ง ทำให้ความเป็นดั้งเดิมลดน้อยลง ประการที่ 5 จังหวะที่ไม่ตายตัวแบบดั้งเดิมไม่เป็นที่ดึงดูดความสนใจ เนื่องจากไม่เกิดอรรถรสของผู้ฟังในปัจจุบัน ประการที่ 6 ท่ารำแบบดั้งเดิมที่มีลักษณะไม่กระชับไม่เป็นที่สนใจของคนในสังคมปัจจุบัน ประการที่ 7 การแต่งกายที่ไม่เน้นสีสันแบบดั้งเดิม ไม่ได้ดึงดูดความสนใจเท่าที่ควร ประการที่ 8 เวทีแบบดั้งเดิมที่เรียกว่า “โรงเพลง” มีความเรียบง่ายแบบชาวบ้าน จึงไม่โดดเด่นและเป็นที่สนใจ ประการที่ 9 แสง สี เสียง ของการแสดงแบบดั้งเดิมสามารถสร้างสีสันให้เกิดความสนุกสนานได้มากกว่านี้ ควรตอบสนองความต้องการของคนในสังคมปัจจุบัน แต่อย่างไรก็ตาม ความนิยมและความตระหนักในเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวโคราช ยังคงปรากฏในด้านความเชื่อเรื่องเพลงโคราชเพื่อการสักการะและถวายแด่ท้าวสุรนารีหรือย่าโม การแสดงในโอกาสดังกล่าวเรียกว่า “เพลงโคราชแก้บน” และในด้านข้อจำกัดและการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ว่าด้วยเรื่ององค์ประกอบการแสดงเพลงโคราชตามที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ผู้วิจัยมีความเห็นว่าล้วนแต่มีส่วนช่วยอนุรักษ์และสืบสานเพลงโคราชไม่ทางตรงก็ทางอ้อม เพื่อให้เพลงโคราชสามารถดำรงอยู่ได้จวบจนปัจจุบัน

13.2 ด้านทัศนคติและพฤติกรรมของผู้ฟัง พบว่าแม้ว่าการแสดงสดเพลงโคราชยังเป็นที่ได้รับความนิยมมากที่สุด แต่สื่อโทรทัศน์ เทคโนโลยีสมัยใหม่ก็เป็นผล

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

สำรวจลำดับสองที่คนในยุคปัจจุบันให้ความสำคัญใช้เป็นช่องทางในการรับฟังเพลงโคราช ขณะเดียวกันเพลงโคราชประยุกต์หรือเพลงโคราชซิ่งได้รับความความนิยมรองจากการแสดงเพลงโคราชแก้บนที่ปรากฏในปัจจุบัน ถึงแม้ว่าจะปรากฏเรื่องความเข้าใจผิดของบุคคลทั่วไปว่าเพลงโคราชเป็นเพลงสำหรับการแก้บนก็ตาม นอกจากนี้พบว่าผู้ฟังมีความตั้งใจในการฟังระดับปานกลาง ลักษณะทำนองที่ให้ความสนใจมากที่สุดคือ การใช้จังหวะและทำนองสนุกสนาน สัญลักษณ์ที่สื่อถึงเพลงโคราชคือ ท้าวสุรนารีหรือคุณย่าโม กลุ่มเป้าหมายที่ฟังเพลงโคราชมากที่สุดคือ กลุ่มผู้สูงอายุ ซึ่งกล่าวโดยสรุปได้ว่าส่วนใหญ่ยังคงมีทัศนคติที่ดีต่อเพลงโคราชและเห็นสมควรอย่างยิ่งต่อการอนุรักษ์สืบต่อไป

13.3 ด้านทัศนคติของนักวิชาการที่มีต่อสถาน ภาพของเพลงโคราชในอนาคต โดยจำแนกปัจจัย 4 ด้านที่จะส่งผลต่ออนาคตของเพลงโคราช ประกอบด้วยด้านความเชื่อที่เกี่ยวกับท้าวสุรนารี ด้านความคิดสร้างสรรค์ของหมอเพลง ด้านความนิยมของผู้ฟัง และด้านภาษาโคราช นอกจากนี้ ได้มีการเสนอแนวทางการพัฒนาเพื่อความมั่นคงและยั่งยืนของสถานภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราช 5 ด้านประกอบด้วย ด้านการเผยแพร่ ด้านการสืบ-ทอด ด้านบุคลากร ด้านสถานที่การแสดงและด้านความนิยม

13.4 ด้านการสร้างความมั่นคงให้กับหมอเพลง พบว่าเกิดการตั้งคณะหมอเพลงเชิงพาณิชย์เพื่อความสะดวกต่อการว่าจ้าง ซึ่งช่วยสร้างความแข็งแรงให้กับอาชีพหมอเพลงโคราชด้วยกันได้ แต่ในขณะเดียวกัน การว่าจ้างเพลงโคราชแบบประยุกต์ได้รับความนิยมมากกว่า ส่งผลให้หมอเพลงบางกลุ่มที่ถนัดเพลงโคราชแบบดั้งเดิมเปลี่ยนไปประกอบอาชีพอื่นแทน

13.5 ด้านการสืบทอด พบว่าผู้รับการสืบทอดปรากฏน้อยลงกว่าเดิม

13.6 ด้านจารีตและคติความเชื่อเกี่ยวกับเพลงโคราช พบว่าเกิดการปรับเปลี่ยนหรือลดทอนลง เพื่อให้สอดคล้องกับสภาพสังคมในปัจจุบัน

13.7 ด้านการส่งเสริมสนับสนับสนุนจากหน่วยงานภาครัฐ พบว่ามีน้อยลง ส่วนใหญ่ได้รับจากทางองค์กรภาคการศึกษา คณะหมอเพลงและสมาคมเพลงโคราช

13.8 ด้านนวัตกรรมสร้างสรรค์ พบว่าเกิดการประยุกต์เพลงโคราชกับการออกกำลังเพื่อพัฒนาด้านสุขภาพ โดยการศึกษาบนฐานของงานวิจัยและภายใต้กรอบแนวคิดการสร้างสรรค์เพลงโคราชเพื่อสุขภาพ

วิวัฒนาการด้านการพัฒนารูปแบบการแสดงเริ่มจากการพัฒนาเพลงก้อมสู่เพลงโคราชแบบดั้งเดิมและเพลงโคราชแบบประยุกต์ตามลำดับ โดยจะอธิบายลักษณะที่ปรากฏในปัจจุบันว่าด้วยเรื่ององค์ประกอบการแสดงดังนี้

1. การพัฒนารูปแบบการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เป็นการพัฒนาลักษณะเพลงตามยุคสมัย เริ่มจากยุคเพลงขัดอัน ยุคเพลงก้อม ยุคเพลงหลัก ยุคเพลงสมัยปัจจุบันและ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ยุคเพลงจังหวะรำตามลำดับ โดยต้นรากของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมมาจากเพลงที่เรียกว่า “เพลงก้อม” ลักษณะเป็นเพลงคู่สองหมายถึง เพลงสั้น ๆ คล้ายสำนวนพูดของชาวโคราช สำนวนที่ใช้มาจากสำนวนและคารมคมคายของหนุ่มสาวชาวโคราช ลักษณะเป็นวรรคสั้น ๆ มีสองวรรค ๆ ละ 2 จังหวะ คำสุดท้ายเป็นสัมผัสอย่างกลอนหัวเดียว เน้นสัมผัสและเนื้อหา ภายหลังพัฒนาเป็นเพลงคู่สี่ คู่หก คู่แปด ตามลำดับ กล่าวคือ การขยายจากเพลงคู่สองให้มีวรรคมากขึ้นเป็นสี่จังหวะหรือมากกว่านั้นจนกำเนิดเป็น “เพลงโคราชแบบดั้งเดิม”ซึ่งยังคงมีการแสดงอยู่ในปัจจุบัน เพลงโคราชแบบดั้งเดิมมีลักษณะเป็นกลอนเพลงที่ยังคงเน้นการเล่นสัมผัสทั้งเสียงและรูปของคำในสำนวนกลอน โดดเด่นที่วิธีการโต้ตอบระหว่างชายหญิงลักษณะการทักทาย ถามข่าว เล่าเรื่อง เนื้อหาการเกี้ยวพาราสีหรือสองแง่สองง่าม แสดงถึงไหวพริบ ลีลา ความรู้ สติปัญญา ภายหลังตกผลึกเป็นระเบียบวิธีเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยผู้วิจัยได้ทำการอธิบายเรื่องระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชไว้ในบทที่ 3 ซึ่งจากการศึกษาเรื่องการพัฒนาเพลงก้อมสู่เพลงโคราชแบบดั้งเดิมว่าด้วยเรื่ององค์ประกอบการแสดง พบว่าปัจจุบันปรากฏระเบียบวิธีที่ชัดเจนขึ้น ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

1.1 ด้านโครงสร้างทำนองเพลง พบว่าเกิดการร้องโอ่เพื่อเกริ่นนำเข้าท่อนต้นกระทู้ ท่อนเดินกลอนและท่อนปลายเพลงตามลำดับ

1.2 ด้านเนื้อหาและบทร้อง พบว่าใช้ภาษาไทยโคราช เน้นเนื้อหาเกี่ยวข้องกับคุณธรรม ศีลธรรมผสานผสานความสนุกสนาน สองแง่สองง่าม อันเป็นภาษาเชิงสัญลักษณ์ การใช้คำตรงทำให้ผู้ฟังเกิดอรรถรส หากชอบใจให้ “โฮ่-ฮิ้ว” แทนการปรบมือ โดยระยะหลังหมอเพลงจะว่าเพลงตามเนื้อหาที่ผู้ว่าจ้างกำหนดมากกว่าหมอเพลงเป็นผู้กำหนดเอง

1.3 ด้านกลอนและจังหวะเพลง พบว่าเริ่มมีสำนวนที่ยาวขึ้นจากเดิมเป็นสำนวนสั้น ๆ จนเกิดวิวัฒนาการเป็นเพลงปฏิพากย์แบบยาว มีลักษณะการว่าเพลงเชิงกระทบการเทียบ ลองปฏิภาณ เอาแพ้ชนะ คล้ายลักษณะการเล่นเพลงฉ่อย ลักษณะกลอนยืดหยุ่นตามแบบเพลงพื้นบ้าน ในขณะเดียวกันก็มีความหลากหลาย เช่น การใช้คู่สอง คู่สี่ คู่หก (เพลงเข้าจังหวะรำซึ่งเป็นที่นิยม) หรือใช้คู่กว่ามากกว่านั้นตามเหมาะสม แต่จำนวนวรรคและจังหวะยังคงเท่าเดิม มีการกำหนดจังหวะและสระรัดกุม คำกลอนผสมผสานทั้งแบบสั้นและยาว

1.4 ด้านเครื่องดนตรี พบว่าไม่ปรากฏ มีเพียงการปรบมือ

1.5 ด้านผู้แสดงและการร่ายรำ พบว่าเริ่มมีการแยกผู้ฟังออกจากผู้เล่น เดิมไม่ได้มีการแบ่งที่ชัดเจน หากแต่เป็นที่เข้าใจกันว่าร้องแก้กันระหว่างชายหญิงในกลุ่มเดียวกัน ภายหลังมีการรวมตัวเป็นคณะหมอเพลง นิยมว่านำนักแสดงในคณะไปแสดงรวม 4 คน มีท่ารำแบบรำรุกรำถอยอย่างง่าย โดยนิยมใช้ท่าปลาไหลพันพวง ท่าประจัญบาน ท่าช้างเทียมแม่ ท่าย่องท่าจ๊ก มีการป้องหูระหว่างการว่าเพลง ผู้แสดงต้องอาศัยความชำนาญในการคิดคำ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

1.6 ด้านการแต่งกาย พบว่านิยมแบบดั้งเดิม นิยมนุ่งโจงกระเบนและเสื้อสีพื้นเรียบ ๆ ตามแบบชาวบ้าน ฝ่ายหญิงมีผ้าสไบเฉียงพาดไหล่ ดอกไม้หรือพลูทัดหู

1.7 ด้านอุปกรณ์และสถานที่ พบว่าเริ่มมีการสร้างโรงเพลงอย่างชาวบ้าน นำครกตำข้าววางคว่ำและนำถังใส่น้ำวางไว้บนครกเพื่อให้หมอเพลงได้ดื่มแก้กระหาย ในอดีตหมอเพลงมีกระแสเสียงที่เสียงดังฟังชัดเนื่องจากไม่มีเครื่องขยายเสียง แต่ภายหลังที่เทคโนโลยีเข้ามาจึงมีการใช้ไมโครโฟน 1 ตัว ห้อยลงมาจากคานหลังคาโรงเพลง

1.8 ด้านลักษณะเฉพาะเพลงแก้บน พบว่าเป็นเพลงที่นิยมแสดงตามความเชื่อที่เกี่ยวกับท้าวสุรนารีและความนิยมภายหลังการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ดังที่ได้อธิบายไว้ในภูมิหลังเรื่องการแสดงเพลงโคราชว่า เพลงแก้บนเป็นเพลงที่นิยมแสดงเพื่อถวายแด่ท้าวสุรนารี โดยเรียกการแสดงเฉพาะโอกาสนี้ว่า “เพลงโคราชแก้บน” ซึ่งพบว่าใช้ระยะเวลาการแสดงที่กระชับกว่าเพลงแบบดั้งเดิม

1.9 ด้านการด้นเพลง พบว่าภายหลังไม่เป็นที่นิยมส่งผลให้หมอเพลงมีลักษณะเป็นหมอเพลงอาชีพมากกว่านักปราชญ์อย่างในอดีต

1.10 ด้านความเชื่อ พบว่านิยมประกอบพิธีกรรมตามที่สืบทอดกันมา โดยใช้ก่อนแสดง พิธีดังกล่าวคือ พิธีไหว้ครู

2. การพัฒนารูปแบบการแสดงจากเพลงโคราชแบบประยุกต์ เป็นการพัฒนามาจากเพลงคู่แปดหรือเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยพัฒนาเป็นเพลงคู่สิบหรือมากกว่านั้นตามแต่หมอเพลงคิดสร้างสรรค์ ซึ่งมีวรรคและจังหวะมากขึ้นกว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ในระยะแรกปรากฏเพลงโคราชแบบประยุกต์ประกอบด้วยประเภทเพลงโคราชซิ่งและเพลงโคราชผสมลูกทุ่งตามลำดับ โดยผู้วิจัยสรุปเรื่องการพัฒนาจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิมสู่เพลงโคราชแบบประยุกต์ตามองค์ประกอบการแสดงได้ดังนี้

2.1 ด้านโครงสร้างทำนองเพลง พบว่าริเริ่มผสมผสานและประยุกต์ทำนองเพลงให้เกิดความร่วมสมัยมากขึ้น ทำนองเพลงเป็นโครงสร้างคล้ายกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมหากแต่มีการประยุกต์ความร่วมสมัยของทำนองอย่างเพลงหมอลำ ลูกทุ่ง สำนวนใหม่หรือเนื้อหาจังหวะที่สนุกสนานมากขึ้น เพื่อเพิ่มอรรถรสการฟัง โดยสรุปลักษณะการประยุกต์ทำนองได้ดังนี้

2.1.1 เพลงโคราชแบบดั้งเดิมผสมผสานกลอนเพลงหมอลำ ซึ่งคาดว่าน่าจะเป็นช่วงริเริ่มสร้างสรรค์เชิงประยุกต์ ยังไม่เป็นเพลงโคราชประยุกต์โดยสมบูรณ์

2.1.2 เพลงโคราชแบบดั้งเดิมผสมผสานเพลงคู่สิบสอง ซึ่งเป็นการใช้จำนวนคำคู่หรือการสัมผัสคู่ที่มากกว่าคู่สิบขึ้นไป นอกจากนี้ มีการผสมผสานกับจังหวะที่เร็วมาเดิมและใช้ดนตรีอิเล็กโทนหรือเครื่องดนตรีในวงดนตรีลูกทุ่ง ปกตินิยมเรียกว่า “โคราช-

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ซิ่ง” เช่น เพลงชุดคนกระโทก โดยกำปั่น ข่อยนอก (คณะกำปั่น บ้านแท่น) ซึ่งหมอเพลงคนแรกที่ทำการประยุกต์เพลงโคราช โดยภายหลังจากเกิดเพลงโคราชแบบประยุกต์ ได้มีการสร้างสรรค์ทำนองสร้อยไว้ร้องระหว่างท่อน ทำนองร้องที่นิยมคือ “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา” สมบูรณ์เป็นเพลงโคราชแบบประยุกต์ในช่วงปี พ.ศ. 2529

2.1.3 เพลงโคราชแบบดั้งเดิมผสมผสานทำนองเพลงลูกทุ่ง เช่น เพลงโคราชกันเอง ขับร้องโดย เฉลิมพล มาลาคำ และ เพลงที่ขับร้องโดย คำมอด พรขุนเดช (ไม่ระบุชื่อเพลง) ซึ่งจัดเป็นประเภทเพลงโคราชแบบประยุกต์สำเนียงลูกทุ่ง

2.2 ด้านเนื้อหาและบทร้อง พบว่านิยมประพันธ์โดยใช้เนื้อหาและภาษาให้ร่วมสมัยและสอดคล้องกับสถานการณ์ปัจจุบัน เช่น การแต่งเนื้อร้องเกี่ยวกับอาหารผสมผสานทำนองเพลงโคราชประยุกต์ประกอบการทำชุดขนมจีน บ้านประโดก และชุดไทยตีหม้อ ในปี พ.ศ. 2530 อีกทั้ง เกิดการประยุกต์ใช้ภาษาโคราชในการร้องให้มีความร่วมสมัยมากขึ้น เช่น การใช้ภาษาไทยกลางเพื่อให้ง่ายต่อการเข้าใจเนื้อหา

2.3 ด้านกลอนและจังหวะเพลง พบว่าสำนวนยาวขึ้นจากเดิม บ้างนำสำนวนมาจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิม บ้างประพันธ์ขึ้นใหม่ ลักษณะการร้องเพลงเน้นความสนุกสนาน สำนวนยังคงความหมายเชิงกระทบการเทียบเปรียบเปรย ไม่เน้นการใช้ไหวพริบปฏิภาณหรือที่พบที่เรียกว่า “การด้นสด” เนื้อจึงสนุกสนานมากกว่าเพลงแบบดั้งเดิม ลักษณะกลอนมีต้นรากจากกลอนเพลงโคราชแบบเพลงพื้นบ้าน แต่นิยมปรับแต่ใช้คำหลากหลายขึ้น เน้นการใช้คำและจังหวะที่กระชับ เร้าใจ

2.4 เครื่องดนตรี พบว่าเริ่มนำเครื่องดนตรีสตริง ลูกทุ่งหรือวงดนตรีเพลงลูกทุ่ง หมอลำมาประกอบการแสดงแทนการปรบมือ ใช้เครื่องดนตรีสากลอย่างวงดนตรีลูกทุ่งทุกประการ

2.5 ด้านผู้แสดงและการร่ายรำ พบว่าปรับเปลี่ยนจากท่ารำโดยหมอเพลงเป็นการใช้หางเครื่องหรือนักเต้นประกอบการแสดงด้านหน้าเวที

2.6 ด้านการแต่งกาย พบว่ามีการแต่งกายแบบดั้งเดิมและตามแบบสมัยนิยมผสมผสานกัน เน้นการใช้รูปแบบเสื้อผ้า มีสีสันและเครื่องประดับเพื่อดึงดูดความสนใจ

2.7 ด้านอุปกรณ์และสถานที่ พบว่ามีการจัดเวทีคล้ายเวทีแสดงคณะเพลงลูกทุ่ง มีการจัดและตกแต่งเวทีให้สวยงาม (ขนาดของเวทีและอุปกรณ์ประกอบอื่น ๆ ขึ้นอยู่กับข้อตกลงกับผู้ว่าจ้าง) การจัดระบบแสง สี เสียง ให้เป็นที่สนใจของผู้ชมในยุคปัจจุบัน

2.8 ด้านลักษณะเฉพาะการแสดงประยุกต์ พบว่าภายหลังนิยมนำเพลงโคราชดั้งเดิมและโคราชประยุกต์มาใช้แสดงควบคู่กัน เพื่อความหลากหลายและสร้าง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ความสนใจให้แก่ผู้ชม เพื่อเป็นการปลูกฝังให้ผู้ฟังในยุคปัจจุบันได้มีโอกาสซึมซับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมไปในเวลาเดียวกัน

2.9 ด้านการด้นเพลง ไม่พบการด้นสดในเพลงโคราชแบบประยุกต์

2.10 ด้านความเชื่อ พบว่าไม่ค่อยนิยมพิธีการไหว้ครูก่อนการแสดงอย่างเพลงโคราชแบบดั้งเดิม

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.2.6.4 ลักษณะการแสดเพลงโคราช

ลักษณะและฉันทลักษณ์เพลงโคราชปรากฏขึ้นอย่างเป็นวิวัฒน์จากการพัฒนารูปแบบกลอนจากเพลงขัดอัน เพลงก้อม เพลงหลัก เพลงจังหวะรำและเพลงสมัยปัจจุบัน โดยปรากฏลักษณะที่โดดเด่นภายในกลอนคือการเล่นสัมผัสและลักษณะที่เรื่องว่าเพลงคู่ ตั้งแต่เพลงคู่สอง เพลงคู่สี่ เพลงคู่หก เพลงคู่แปด และเพลงคู่สิบตามลำดับอย่างสัมพันธ์กับลักษณะกลอนทั้ง 5 ชนิด (เพลงขัดอัน เพลงก้อม เพลงหลัก เพลงจังหวะรำและเพลงสมัยปัจจุบัน) ซึ่งเป็นต้นกำเนิดการพัฒนาสู่กลอนเพลงโคราชในปัจจุบัน โดยเพลงโคราชในปัจจุบันเป็นวิวัฒนาการที่ลงตัวโดยสมบูรณ์ นิยมใช้เล่นสัมผัสในลักษณะเดียวกับเพลงคู่หก ต่อมาพัฒนาเป็นเพลงโคราชแก้บน หมายถึง เพลงที่ยังคงยึด ฉันทลักษณ์เดิมแต่เปลี่ยนเนื้อหาที่ว่าด้วยการสักการะท้าวสุรนารีเพื่อเป็นการแก้บน เพลงทั้งสองประเภทเรียกว่า “เพลงโคราชแบบดั้งเดิม” ภายหลังสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมเกิดการเปลี่ยนแปลงหมอเพลงจึงเกิดความคิดสร้างสรรค์โดยประยุกต์ความร่วมสมัยเข้าไปผ่านการประพันธ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม จนกระทั่งเกิดฉันทลักษณ์เพลงโคราชแนวใหม่ที่ยังคงใช้ต้นรากเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยปรากฏต้นราก 3 ลักษณะคือ ประการแรก ต้นรากที่มาจากกลอนเพลงก้อม ประการที่สอง ต้นรากที่มาจากกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม และประการสุดท้าย ต้นรากที่มาจากกลอนสุภาพ (ฉันทลักษณ์กลอนทั่วไป) ผสมผสานกับกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เน้นความเป็นเพลงลูกทุ่งให้สนุกสนานยิ่งขึ้น ซึ่งทั้งสามลักษณะเรียกว่า “เพลงโคราชแบบประยุกต์” อย่างไรก็ตามความโดดเด่นด้านการประพันธ์สะท้อนให้เห็นความอิสระของธรรมชาติกลอนเพลงภายใต้กรอบต้นรากที่มาจากกลอนเพลงลักษณะต่าง ๆ ที่เป็นภูมิหลังฉันทลักษณ์ของเพลงโคราช ความอิสระที่โดดเด่นของกลอนเพลงหลังจากสมบูรณ์เป็นเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์คือเรื่องข้อจำกัดของจำนวนคำต่อวรรคที่ไม่ตายตัว ซึ่งส่งผลให้จังหวะตกแต่ละวรรคเป็นอิสระจากตำแหน่งตามลำดับคำร้องในฉันทลักษณ์อย่างเด่นชัด วรรคแต่ละวรรคสามารถใช้จำนวนคำได้อย่างอิสระ โดยส่วนใหญ่นิยมใช้ 6 คำต่อวรรคขึ้นไป อีกทั้ง สามารถใช้จำนวนวรรคมากกว่า 2 วรรคขึ้นไปได้อย่างอิสระ ผู้ประพันธ์สามารถเพิ่มลักษณะสำนวนที่เรียกว่า “เนื้อความ”และ“พลความ” ได้ตามความเหมาะสม ทั้งนี้ การประพันธ์กลอนเพลงยังคงอยู่บนฐานของฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชชนิดนั้น ๆ หรือตามแต่ลักษณะเฉพาะ

การประพันธ์ของหมอเพลง นอกจากนี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าแม้ความอิสระจะเป็นตัวแปรที่ทำให้กลอนเพลงแต่ละกลอนมีความแตกต่างกัน แต่การบรรจุคำร้องยังคงสอดคล้องกับจังหวะในทำนองกลอนซึ่งทำให้เกิดจังหวะอิสระและจังหวะตายตัว (จังหวะที่สามารถร่ายรำได้) โดยลักษณะการประพันธ์กลอนเพลงโคราชดังกล่าวไม่ถือว่าถูกหรือผิดแต่อย่างใด หากแต่เป็นภูมิปัญญาและความคิดสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์ของหมอเพลงโคราชที่มีความแตกต่างจากเพลงพื้นบ้านประเภทอื่น โดยเฉพาะเรื่องความหลากหลายของคำ วรรค ความหมาย การเล่นสัมผัสและจังหวะของกลอนเพลงตามฉันทลักษณ์ที่มีจังหวะอิสระและตายตัวอย่างน่าสนใจ

องค์ประกอบกลอนเพลงโคราช ประกอบด้วย 9 สาระสำคัญดังนี้

1. ด้านเนื้อหาและสื่อความ พบว่ามุ่งเน้นเรื่องสำนวนโวหาร เนื้อหาสอดแทรกความตลกขบขัน สะท้อนเรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนา ความเชื่อ ประวัติศาสตร์ สังคม วรรณคดี ตำนาน นิทานชาดก สุภาษิต คำพังเพย สิ่งแวดล้อม ความรัก การสื่อความผ่านการใช้คำและกลอนในมิติต่าง ๆ เพื่อให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการหรือการสร้างภาพพจน์จากจินตนาการ พบการใช้คำขยายเพื่อให้ความหมายชัดเจนขึ้น เช่น การขยายความคือ คำว่า “ปี๋ปี๋” ขยายคำว่า “ดำ” และคำว่า “ปุ้มปุ้ม” ขยายคำว่า “ใบไม้” เป็นต้น การเน้นคำโดยการกล่าวนามไวพจน์ซ้ำ ๆ เช่น “นี่แหละ *ทุกข์ขังขังทุกข์* ไว้จะเวียนว่าย *กองทุกข์* เหวย” เป็นต้น การใช้ความเปรียบเพื่อแสดงโวหารและเน้นความหมาย การใช้คำแทนสัญลักษณ์สื่อความ เช่น กล่าวถึงผู้หญิง แทนสัญลักษณ์ด้วย “ดอกไม้” เป็นต้น และการใช้ลักษณะเนื้อหากลอนเพลงโคราช 3 ประเภท ได้แก่ เกี้ยวพาราสี ลองภูมิปัญญา และเล่นเป็นเรื่อง โดยประเภทเล่นเป็นเรื่องจำแนกได้ 4 ประเภท คือ ลักพาหนี ตีหมากผัว ชิงชู้ สู่ขอ

2. ด้านการประพันธ์คำร้อง พบว่าปรากฏในลักษณะการเล่นสัมผัสภายในและภายนอกวรรค การเล่นสัมผัสสระ พยัญชนะ คำบังคับและคำคู่ การเล่นสัมผัสในประโยคโดยการแบ่งเป็นวรรคย่อย ซึ่งไม่บังคับแน่นอนขึ้นอยู่กับจำนวนคำและจำนวนวรรค โดยหมอเพลงนิยมสัมผัสทั้งพยัญชนะและสระ ปรากฏในลักษณะการเล่นสัมผัสคำภายในฉันทลักษณ์ที่ไม่ตายตัว สามารถผสมผสานได้ทั้งแบบเพลงคู่หก เพลงคู่แปดและเพลงคู่สิบหรือมากกว่านั้นตามความประสงค์ของหมอเพลง เป็นที่มาดังที่หมอเพลงได้อบรมลูกศิษย์เสมอว่าการว่าเพลงจะต้องมีครบองค์ 4 ประการคือ “ปัญญาดี เสียงดี ชั้นเชิงดี และใจเย็น”

3. ด้านภาษา พบว่ามีการใช้ภาษาโคราชในลักษณะของคำขยายเพื่อให้เกิดความเข้าใจในเชิงลึกซึ้งมากขึ้น การเน้นความหมายเพื่อให้เกิดภาพที่ชัดเจน การใช้ภาษาโคราชในการประพันธ์คำร้องเพื่อสื่อถึงความเป็นท้องถิ่นกำเนิด โดยปัจจุบันมีการผสมผสานภาษาไทยกลางด้วยเช่นกัน ซึ่งความไพเราะของเพลงโคราชส่วนหนึ่งเกิดจากการใช้ภาษาไทยกลางผสมผสานกับ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาษาโคราช ทำนองจึงมีลักษณะเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ นอกจากนี้ พบว่ามีการใช้คำศัพท์เฉพาะในภาษาโคราชเพื่อเพิ่มอรรถรสในการฟัง

4. ด้านสำเนียง พบว่าสำเนียงโคราชมีความแปร่งไปจากภาษาไทยกลาง การออกเสียงจากภาษาไทยกลางมาเป็นภาษาโคราชเป็นลักษณะของการปรับเสียงวรรณยุกต์ของคำบางคำ บ้างออกเสียงตามคำในภาษาอีสานโดยตรง บ้างเป็นภาษาโคราชโดยเฉพาะ

5. ด้านลักษณะเฉพาะ พบสี่ประการประกอบด้วย ประการแรก สะดือเพลง หมายถึง คำสุดท้ายของท่อนแรกและท่อนหลังที่เล่นสัมผัสกัน ประการที่สอง เนื้อความ หมายถึง ใจความที่เข้าใจได้และเป็นความหลักของกลอน ประการที่สาม พลความ หมายถึง ใจที่ไม่จำเป็นต้องมีเนื้อเดียวกับเนื้อความ หากแต่เป็นสำนวนหนุนเสริมให้เกิดอรรถรสด้านภาษา และประการที่สี่ คำคู่ หมายถึง คำสองคำประกอบการเป็นหนึ่งคำ กลอนเพลงโคราชที่สมบูรณ์จะต้องปรากฏคำคู่เสมอ จากองค์ประกอบสำคัญทั้งสี่ที่ได้กล่าวถือว่าเป็นเอกลักษณ์กลอนเพลงโคราชที่ไม่ปรากฏในเพลงพื้นบ้านชนิดอื่น

6. ด้านทำนองกลอน พบว่าเบื้องต้นปรากฏทำนองช่วงเกริ่น ช่วงกระทู้และช่วงปลายลง เป็นต้น มีสำเนียงจากภาษาโคราช บ้างจำแนกเป็น 2 ท่อน ประกอบด้วยท่อนแรกและท่อนหลัง นอกจากนี้ ทำนองกลอนพบว่ามีที่มาจากเสียงคำร้องซึ่งสัมพันธ์กับความหมาย จึงส่งผลให้เกิดภาพพจน์ในขณะฟังกลอนเพลง เช่น การใช้คำเลียนเสียงธรรมชาติ เช่น “เสียงนกเค้ามาร้องร่าคิกคิกคุกคิก บินมาจับต้นจิกบ่อนคาคบแคบแคบ มันบินโถมถลาบิถาถะแหลแลแหลม มาจับเครือตำลึงทำตาโล ... โล” การเล่นสัมผัสจึงเกิดเป็นเสียงที่คล้องจองสัมผัสกันตลอดกลอนเรียกว่า “เพลงตัวเดียว” บ้างเป็นเสียงจากการเล่นสัมผัสผสมผสานเสียงที่เกิดจากพยัญชนะ สระ และคำคู่ การใช้คำเอื้อนเสียง เช่นในกรณีที่ต้องการแสดงความโศกเศร้า

7. ด้านจังหวะ พบว่าจังหวะคำร้องไม่คงที่ตายตัวตามฉันทลักษณ์กลอนเพลง สามารถลงก่อนหรือหลังตำแหน่งคำได้ตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ ต่างจากเพลงโคราชประยุกต์ที่มีจังหวะสามัญชัดเจน

8. ด้านการตั้งชื่อเพลงโคราช พบว่าสามารถตั้งตามรูปแบบการประพันธ์ของฉันทลักษณ์ โดยไม่จำเป็นต้องเรียกว่าเพลงคู่แปด หรือสามารถตั้งชื่อตามลีลาการประพันธ์กลอนเพลงของหมอเพลงแต่ละบุคคล

9. ด้านองค์ประกอบเบื้องต้นของกลอนเพลงโคราชแบบประยุกต์ พบว่าปรากฏแนวคิดสามประการ ประกอบด้วยการนิยมเพลงคู่หก (เพลงคู่หกคือสัดส่วนของบทที่มี 3 เท่าของเพลงคู่สอง) การใช้จังหวะร้องคงที่ตามเครื่องดนตรีบรรเลงและการใช้เนื้อหาที่เข้ากับยุคสมัยมากขึ้น ทำให้สะท้อนลีลาการร้องเพลงโคราชประยุกต์ที่สมัยใหม่แตกต่างจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิม

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

โครงสร้างทำนองเพลงโคราช พบว่าเพลงโคราชในปัจจุบันหลังการพัฒนาโดยสมบูรณ์เป็นเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ปรากฏโครงสร้างทำนอง เบื้องต้นประกอบด้วยทำนองโอ่และทำนองกลอน ซึ่งทำนองกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิมประกอบด้วยทำนองขึ้น ทำนองกระทู้เดินกลอนและทำนองตอบหรือปลายลง สำหรับทำนองโอ่ โดยจะร้องครั้งเดียวเฉพาะตอนเริ่มเพื่อเป็นการเกริ่นนำ สามารถทำได้ 2 รูปแบบขึ้นอยู่กับหมอเพลง เช่น แบบชั้นเดียว หมายถึง การว่าทำนองโอ่ จำนวน 1 รอบ และแบบสองชั้น หมายถึง การว่าทำนองโอ่จำนวน 2 ครั้ง ทำนองโอ่มีสำนวนว่า “โอ้.....โอ่.....เออ.....เออะ...ๆ...ๆ...ๆ...ๆ.....เอ้อ.....เอ่ย.....” ในขณะที่ทำนองกลอนพบว่าสามารถจำแนกท่อนได้หลายลักษณะตามแต่ดุลยพินิจของหมอเพลงจะจัดจำแนกช่วงท่อนเพลงต่าง ๆ เพื่อความเข้าใจที่ง่ายขึ้นตามตัวอย่างดังนี้

ลักษณะที่ 1 ทำนองกลอนแบบ 5 ท่อน ประกอบด้วยท่อนขึ้น ท่อนเดินกลอนหรือกระทู้เพลง ท่อนปรบมือกลางกลอน ท่อนกระทู้ลง และท่อนปลายลง

ลักษณะที่ 2 ทำนองกลอนแบบ 3 ท่อน ประกอบด้วยท่อนต้น ท่อนกระทู้ และท่อนปลาย

ลักษณะที่ 3 ทำนองกลอนแบบ 2 ท่อน ประกอบด้วยท่อนที่ 1 ต้นเพลง หมายถึง ช่วงท่อนนำและท่อนกระทู้ หมดทำนองที่สะดือเพลงคำสุดท้าย และท่อนที่ 2 คือ ท่อนหลัง หมายถึง ช่วงท่อนขยายท่อนกระทู้ก่อนหน้าและท่อนลงจบ โดยมีสะดือเพลงคือ คำสุดท้ายของท่อนกระทู้และท่อนลงจบต้องเป็นเสียงเดียวกันเป็นสัญลักษณ์แบ่งระหว่างท่อน

ความสัมพันธ์ระหว่างท่อนกับเนื้อหาเพลงโคราชดั้งเดิม กรณีเพลงแบบ 6 ประโยค ประกอบด้วยท่อนต้น ประโยคที่ 1 ช่วงเกริ่นนำ ยังไม่ใช้ภาษาที่มีความหมายโต้ตอบ เป็นประโยคที่ 2 ช่วงที่นำเข้าสู่ท่อนกระทู้เดินกลอน ท่อนกระทู้เดินกลอน ประโยคที่ 3 ช่วงการเดินกลอนเริ่มร่ายรำประกอบและเข้าสู่เนื้อหาแสดงไหวพริบด้านภาษา และท่อนปลายลง ประโยคที่ 4 ช่วงที่มีเนื้อหาเดียวกับท่อนกระทู้ ลักษณะ เพิ่มการเกริ่นเพื่อลงจบด้วยการเล่นสัมผัส ประโยคที่ 5-6 ช่วงที่มีเนื้อหาต่อเนื่องจากประโยคที่ 4 ความหมายเป็นเหตุผลหรือการถามตอบเสมือนบทสรุป

เพลงโคราชประยุกต์หรือโคราชซิ่งอย่างในปัจจุบันเป็นการพัฒนาหลังการเกิดเพลงโคราชแบบดั้งเดิม จากการผนวกความรู้และความสร้างสรรค์ ซึ่งมีการใช้วงดนตรีลูกทุ่งประกอบการแสดงเพื่อสร้างอรรถรสในการฟัง ทั้งนี้ การใช้ลูกคอจะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตามแต่ละบุคคลที่ปรากฏเด่นชัดเป็นเอกลักษณ์

รูปแบบและโอกาสที่ใช้ในการแสดงมีความเชื่อมโยงกับโอกาสที่ใช้ในการแสดงหรือบทบาททางสังคม โดยรูปแบบการแสดงเพลงโคราชในอดีตนิยมร้องเล่นเพื่อการมหรสพเป็นสำคัญ การฟังในอดีตใช้เวลานานตั้งแต่ค่ำจนเช้า เพราะผู้ฟังให้ความสนใจและตั้งใจชื่นชมรับฟังไหวพริบปฏิภาณของผู้ร้อง ซึ่งเมื่อหมอเพลงร้องขอบคุณเจ้าภาพเป็นอันว่าเสร็จสิ้นการแสดงเพลงโคราช

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

วงมโหรีปี่กลองจะดำเนินการรับช่วงต่อไป ทั้งนี้ รูปแบบการแสดงทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์สามารถจำแนกได้หลายแนวคิดตามแต่บุคคล ซึ่งผู้วิจัยจำแนกข้อสรุปได้ 5 รูปแบบดังนี้

1. รูปแบบการแสดงตามจุดประสงค์ของการนำไปใช้ 6 โอกาสดังนี้

1.1 โอกาสเพื่อประกอบพิธีกรรมและความเชื่อ นิยมใช้เพลงโคราชแบบดั้งเดิม เช่น เพลงโคราชสำหรับแก้บน เพลงโคราชสำหรับพิธีบายศรี บวงสรวงตามโอกาส รวมถึงงานมงคลและอวมงคลทั่วไปตามโอกาสสำคัญ

1.2 โอกาสเพื่อความสนุกสนาน ความบันเทิง ใช้เพลงโคราชแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ เช่น เพลงโคราชงานกฐิน งานบวช มหรสพต่าง ๆ รวมทั้งงานมงคลและอวมงคลเช่นกัน ทั้งนี้ ลักษณะดังกล่าวเรียกว่า เพลงชาวบ้าน หมายถึง เพลงสำหรับชาวบ้านเล่นในยามว่าง เช่น งานลงแขกเกี่ยวข้าว พบปะพูดคุย โต้ตอบพูดคุย ไม่เน้นพิธีการ ไม่มีเวทีหรือ “โรงเพลง” ไม่มีการแต่งกายแบบหมอเพลงอาชีพ

1.3 โอกาสเพื่อใช้เป็นสื่อพื้นบ้าน สอดแทรกเนื้อหาต่าง ๆ เช่น การรณรงค์ การให้ความรู้ การประชาสัมพันธ์ การติดต่อสื่อสารระหว่างชนชุม

1.4 โอกาสเพื่อประกอบอาชีพ เรียกว่า เพลงอาชีพ หมายถึง เพลงที่เล่นเป็นอาชีพ มีผู้แสดงเรียกหมอเพลง มีการว่าจ้างตามเงินที่กำหนด เล่นตามงานสมโภช งานบุญ เช่น งานศพ งานบวช ทอดกฐิน งานประจำปีหรือเล่นแก้บน การเล่นจะเป็นแบบพิธีการ มีเวที การแต่งกายตามแบบหมอเพลงและการยกครูก่อนเริ่มการแสดง

1.5 โอกาสเพื่อการแก้บน เรียกว่า เพลงโคราชแก้บน โดยเป็นรูปแบบการแสดงตามค่านิยมและความเชื่อที่มีต่อท้าวสุรนารี เพื่อการสักการะ

1.6 โอกาสว่าด้วยกาลเทศะการร้องเล่น ประกอบด้วยเพลงต่าง ๆ 5 รูปแบบ ประกอบด้วยเพลงเด็ก เพลงปฏิพากย์ เพลงอาชีพ เพลงพิธีกรรมและเพลงบันเทิง ซึ่งแต่ละเพลงมีการร้องเล่นตามกาลเทศะที่เหมาะสมต่อลักษณะกิจกรรมนั้น ๆ

2. รูปแบบการแสดงตามลักษณะและวิวัฒนาการของกลอนเพลง เช่น เพลงขัดอัน เพลงก้อม เพลงหลัก เพลงสมัยปัจจุบัน และเพลงจังหวะรำ ตามลำดับ โดยมีความเชื่อมโยงกับลักษณะกลอนอย่างเป็นวิวัฒน์ เช่น เพลงโคราชแบบเพลงคู่สอง เพลงคู่สี่ เพลงคู่หก เพลงคู่แปด เพลงคู่สิบสอง ซึ่งเพลงคู่สองและเพลงคู่สี่เป็นลักษณะกลอนของ “เพลงก้อม” เพลงคู่หกและเพลงคู่แปด เป็นลักษณะกลอนของ “เพลงปัจจุบัน” ส่วนเพลงคู่สิบสองเป็นเพลงที่พัฒนามาจากเพลงคู่แปด ลักษณะที่ปรับเปลี่ยนคือ จำนวนคำที่มากขึ้น การร้องที่เร็วขึ้น มีความยากที่การคิดคำให้ทันท่วงทีขณะร้อง หรือที่นิยมใช้ในเพลงโคราชแบบประยุกต์

3. รูปแบบการแสดงตามเนื้อหาของเพลง เช่น เพลงเกริ่น เพลงเชิญ เพลงไหว้ครู เพลงถามข่าว เพลงชวน เพลงชมดอกไม้ เพลงเกี้ยว เพลงเปรียบ เพลงสาบาน เพลงด่า

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เพลงครำ่ครวญ เพลงสู่ขอ เพลงเกี้ยวแกมจาก เพลงจาก เพลงลา เพลงพาหนี เพลงปลอบ เพลงไหว้พระ เพลงตัวเดียว เพลงเรื่องนิทานตามลำดับ

4. รูปแบบการแสดงตามความเป็นขนบประเพณี โดยเป็นการพิจารณาจากความเป็นพิธีการและไม่เป็นพิธีการ โดยลักษณะแรก หมายถึง รูปแบบการแสดงสำหรับเล่นในยามว่างงานหรือเพื่อความสนุกสนาน ไม่มีพิธีการ ไม่ต้องสร้างเวทีหรือ “โรงเพลง” และไม่มีการแต่งกายแบบหมอเพลงอาชีพ เช่น เพลงชาวบ้าน หรือเพลงที่ใช้ในการลงแขกในการทำนา ลักษณะที่สอง หมายถึง รูปแบบการแสดงเป็นแบบพิธีการ มีเวที การแต่งกายตามแบบของหมอเพลง และมีการไหว้ครู ในงานฉลองหรือสมโภชต่าง ๆ เช่น เพลงอาชีพ เพลงที่ใช้ในงานบวชนาค ทอดกฐิน งานประจำปีหรือเล่นแก้บน เป็นต้น

5. รูปแบบการแสดงตามวิวัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรม เป็นรูปแบบการแสดงซึ่งได้มีการจำแนกไว้หลากหลายลักษณะตามระดับความเข้มข้นของความร่วมสมัยในแต่ละช่วงยุค โดยผู้วิจัยสรุปรายละเอียดได้ 4 วิวัฒนาการดังนี้

5.1 เพลงโคราชดั้งเดิม พบว่าเป็นเพลงที่สืบทอดกันมาตั้งแต่ครั้งเป็นเพลงโต้ตอบอย่างเพลงสมัยปัจจุบันคู่หก ปัจจุบันนิยมใช้มากกว่าคู่หก เช่น คู่แปด คู่สิบ ตามแต่ละหมอเพลง ลักษณะยังคงความเป็นพื้นบ้านดั้งเดิมทั้งรูปแบบ เนื้อหาและวิธีการเล่น ยังคงเน้นความสนุกสนานในรูปแบบความบันเทิงและเน้นปฏิภาณไหวพริบของหมอเพลง โดยมีการใช้กลอนโคราชทั้งหมด มีการโอ่ขึ้นนำและไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ

5.2 เพลงโคราชแก้บน พบว่าเป็นที่นิยมภายหลังการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี เมื่อปี พ.ศ. 2477 จากความเชื่อที่ว่าท้าวสุรนารีท่านโปรดการฟังเพลง แรงศรัทธาที่มีต่อท้าวสุรนารีในการบนบานขอพรเพื่อให้ประสบความสำเร็จ นิยมเล่นกันทั้งเวลากลางวันและเวลากลางคืน รูปแบบการแสดงเพลงโคราชแก้บนยังคงเหมือนเพลงโคราชดั้งเดิม แต่มีข้อจำกัดคือเรื่องเวลา นิยมร้องครึ่งชั่วโมงหรือ 1 ชั่วโมง ทำให้ขั้นตอนถูกลดทอนลงเพื่อให้กระชับขึ้นตามความเหมาะสมของคณะเพลงโคราชที่รับว่าจ้าง

5.3 เพลงโคราชซิ่ง พบว่าเรียกอีกอย่างว่า เพลงโคราชประยุกต์ มีรูปแบบการแสดงที่ปรับทั้งเนื้อร้อง ทำนองและจังหวะคล้ายกับการแสดงของวงดนตรีเพลงลูกทุ่งและหมอลำ เป็นการประยุกต์ใช้ภาษาโคราชและทำนองเพลงโคราชดั้งเดิมเป็นหลักสำคัญ กล่าวคือ ใช้กลอนเพลงโคราชเป็นหลักในการผสมผสานความเป็นลูกทุ่งหมอลำ มีการใช้สำนวนสร้อย “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา” ยังคงการโอ่เกริ่นนำและยังคงใช้ฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชเดิมเป็นต้นราก ทั้งนี้ พบว่ามีการจัดเวทีคล้ายเวทีแสดงคณะเพลงลูกทุ่ง มีตกแต่งเวทีสวยงาม มีการจัดระบบแสง สีเสียง ให้เป็นที่สนใจ มีหางเครื่องประกอบการแสดงด้านหน้าเวที โดยเพลงซิ่งเป็นที่นิยมและรู้จักคือเพลงโคราชซิ่ง ในชุด กำปั่น บ้านแท่น ซิ่งระเบิดโลก

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

5.4 เพลงโคราชผสมผสานลูกทุ่ง พบว่าบ้างเรียกว่า เพลงลูกทุ่งผสมสำเนียงโคราช รูปแบบการแสดงที่ปรับจากเพลงโคราชซิ่ง โดยใช้กลอนเพลงโคราชผสมผสานท่วงทำนอง จังหวะ ลีลาหรือกลอนต้นรากในลักษณะอื่นอย่างละเท่า ๆ กัน เช่น เพลงโคราชผสมลูกทุ่ง เพลงโคราชผสมการแหล่ มีการประพันธ์ทำนองสร้อยร้องภายในเพลง ความแตกต่างจากเพลงโคราชซิ่งคือ ใช้กลอนต้นรากชนิดอื่นแทนกลอนเพลงโคราช แต่ยังคงลีลาของคำร้องภาษา คำคู่ หรือความเป็นโคราชไว้ เช่น เพลงของศิลปินตั๊กแตน ชลดา

นอกจากนี้ ผู้วิจัยพบว่าด้านรูปแบบเพลงโคราชตามวิวัฒน์มีลักษณะที่โดดเด่นต่างกัน โดยได้ทำการจำแนกรูปแบบการแสดงออกเป็น 2 รูปแบบตามวิวัฒน์ ประกอบด้วยรูปแบบการแสดงของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ ซึ่งรูปแบบการแสดงทั้งสองประกอบด้วยสาระสำคัญ 12 ด้านดังนี้

1. เพลงโคราชดั้งเดิม

1.1 ฉันทลักษณ์ พบว่าพัฒนาจากเพลงก้อมหรือเพลงคู่สอง ปัจจุบันนิยมใช้ลักษณะเพลงคู่หกและเพลงคู่แปด สามารถแบ่งท่อนอย่างง่ายคือ 2 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 คือ ต้นเพลง (ท่อนนำ) ท่อนกระทู้ และท่อนที่ 2 คือ ท่อนหลัง (ท่อนขยายท่อนกระทู้) โดยมี “สะดือเพลง” คำสุดท้ายของท่อนทั้งสองเป็นคำเชื่อมระหว่างท่อน

1.2 ภาษาที่ใช้ พบว่านิยมภาษาโคราช มีการใช้ภาษาพูด คำทับศัพท์ การซ้ำคำ การเล่นคำ การใช้ภาษาสัญลักษณ์ นิยมประพันธ์เนื้อร้อง 3 ลักษณะ ประกอบด้วยเพลงโต้ตอบที่ไม่กำหนดเนื้อร้อง เพลงเรื่องที่นำมาจากเรื่องที่มีอยู่แล้ว และเพลงเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่

1.3 เนื้อหา พบว่าเกี่ยวกับสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมของชาวนครราชสีมา พุทธธรรม ตำนาน นิทาน สุภาษิต คำสอน โดยเฉพาะเนื้อหาการเกี้ยวพาราสีระหว่างชายและหญิง ประชันความรู้ในเรื่องวิถีชีวิตทั้งทางโลกและทางธรรม เพลงโคราชจึงเปรียบเสมือนเครื่องมือบันทึกอิริยาบถของคนโคราช นิสัยใจคอ การดำรงชีวิต จำแนกได้ 3 ลักษณะ คือ วรรณกรรมพื้นบ้าน ตำนาน เรื่องราวในปัจจุบัน

1.4 การแต่งกาย พบว่านิยมการแต่งตัวแบบชาวโคราช ฝ่ายชายนุ่งผ้าโจงกระเบนสีพื้น ส่วนใหญ่เป็นผ้าไหมหางกระรอก เป็นผ้าพื้นเมือง บ้างใช้ผ้าสีม่วง สวมเสื้อคอกลมแขนสั้นไม่จำกัดสี ทับในกางเกง ผู้ผ้าขาวม้าคาดเอว แขวนพระเครื่องที่นับถือ ส่วนฝ่ายหญิงนุ่งผ้าโจงกระเบนเหมือนฝ่ายชาย สวมเสื้อรัดรูปสีพื้นมีปกแขนสั้นหรือแขนกระบอกยาวเลยข้อศอก ปล่อยชายเสื้อออกนอกโจงกระเบนคลุมสะโพก บ้างสวมสไบเฉียงพาดไหล มีพลูจีบหรือดอกไม้ถัดหู

1.5 ลักษณะการแสดง พบว่าเกี่ยวข้องกับความเชื่อและระเบียบวิธีตามขนบ โดยเริ่มจากการไหว้ครู นำโดยหมอเพลงอาวุโสยกถาดเครื่องครูและเงินกำนล 6 บาทสำหรับงานทั่วไป และ 12 บาทสำหรับงานศพ หลังจากเสร็จสิ้นพิธีไหว้ครูจึงเริ่มการร้องเพลง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ตามลำดับขั้นเพลงต่าง ๆ การแสดงมีลักษณะการโต้ตอบทีละคู่สลับกัน ประกอบการร่ายรำเป็นท่ารำอย่างง่ายรำได้ตามอิสระ นิยมรำช่วง “ท่อนกระทู้” หรือ “เดินกลอน” เนื่องจากมีจังหวะสม่ำเสมอ ท่ารำที่นิยมประกอบด้วย 5 ท่ารำ คือ ท่ารำปลาไหลพันพวง ท่ารำประจัญบาน ท่ารำช้างเทียมแม่ ท่ารำ ท่าย่อง ท่ารำ ท่าจ๊ก นอกจากนี้ นิยมร้องเล่นตั้งแต่สามทุ่มไปจนรุ่งเช้า การแสดงไม่มีดนตรีหรือเครื่องจังหวะประกอบ มีเพียงการปรบมือในบางจังหวะเพลง

1.6 อุปกรณ์และสถานที่ พบว่ามีการสร้างโรงเพลงอย่างง่ายและสะดวกต่อการแสดง เวทีในอดีตไม่จำกัดสถานที่ เช่น บริเวณลานหน้าบ้าน ลานวัด ภายหลังมีการสร้างโรงเพลง เพื่อให้ผู้ฟังสะดวกในการชม ในโรงเพลงมีการนำครกตำขาววางคว่ำลงและหาถังตักน้ำมาวางไว้บนครก เพื่อให้หมอเพลงดื่ม โรงเพลงมี 4 เสา ยกพื้นปูด้วยไม้กระดาน สูงจากพื้น 1 เมตร หลังคามุงด้วยก้านมะพร้าวมัดด้วยตอก ใช้ไต้ช่าง ไต้รุ่ง ให้แสงสว่าง ต่อมาเปลี่ยนเป็นตะเกียง ในอดีตยังไม่มีเครื่องขยายเสียง หมอเพลงจึงต้องมีเสียงดังชัดเจน ปัจจุบันมีการนำไมค์ห้อยจากหลังคาโรงเพลงเพื่อความสะดวกในการใช้กระแสเสียง มีการใช้หลอดไฟนีออน ไฟแบบสปอตไลท์ (Spot light) ใช้เครื่องขยายเสียง

1.7 กลุ่มผู้สนใจ พบว่านิยมในกลุ่มผู้สูงอายุและวัยกลางคน

1.8 เสียงและทำนอง พบว่ามีความสัมพันธ์กับการออกเสียงพูดภาษาโคราช การร้องใช้วิธีปรับใช้ระบบเสียงต่ำในภาษาโคราช แทน ระบบเสียงสูงของภาษากลาง ความโดดเด่นของภาษาอยู่ที่การนิยมใช้ “อักษรสูง กลาง ต่ำ” ของภาษาไทยไว้ ในขณะที่ภาษาไทยกลางไม่มีการออกเสียงต่ำ ในอักษรสูง ทำนองมีลักษณะอย่างเพลงปฏิพากย์ ลักษณะเนื้อและทำนองคือ “ร้อยเนื้อทำนองเดียว” นอกจากนี้ พบว่ากลุ่มเสียงหลักขึ้นอยู่กับลักษณะเฉพาะการร้องของหมอเพลงแต่ละคน ว่าด้วยทำนองโอ่

1.9 จังหวะ พบว่าจังหวะช้าสลับกระชับ เน้นการเอื้อนเสียง นิยมร้องแบบกระตุกเสียงร้องเป็นคำและวรรคสั้น ๆ บางช่วงเป็นจังหวะอิสระสลับกับจังหวะสามัญ

1.10 การร้องและประสานเสียง พบว่านิยมใช้การประสานเสียงเป็นลักษณะแบบโมโนโฟนี (Monophony) นิยมร้องแบบทำนองเดียว

1.11 สังคีตลักษณ์ พบว่ามีลักษณะโครงสร้างทำนองประโยคเดียว มีการซ้ำประโยคในแต่ละห้องเพลง มีทำนองหลัก มีรูปแบบ A และรูปแบบ AA’(1) AA’(2)

1.12 หมอเพลง พบว่าต้องมีคุณสมบัติด้านไหวพริบปฏิภาณ ประสบการณ์และองค์ความรู้ในด้านการว่าเพลงหรือแก้เพลงเรื่องต่าง ๆ ตามที่กล่าวไว้ในด้านเนื้อหา ปัจจุบันผู้มีความรู้มากประสบการณ์มีบทบาทหมอเพลงอาชีพ ส่วนผู้อายุน้อยมีบทบาทเป็นหมอเพลงสมัครเล่น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2. เพลงโคราชประยุกต์

2.1 ฉันทลักษณ์ พบว่าเป็นการบูรณาการระหว่างเพลงก้อม กลอนเพลงคู่หก คู่แปด และกลอนเพลงคู่สิบมาประยุกต์ หรือสามารถใช้ต้นรากกลอนทั้งแบบกลอนโคราชดั้งเดิมและแบบกลอนชนิดอื่น ๆ มาประยุกต์ได้

2.2 ภาษาที่ใช้ พบว่านิยมภาษาโคราช

2.3 เนื้อหา พบว่าเกี่ยวกับสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมในปัจจุบัน เช่น การอนุรักษ์ การท่องเที่ยว เป็นต้น ไม่นิยมเนื้อหาที่มีเรื่องราวยาว เช่น เวสสันดรชาดก เป็นต้น

2.4 การแต่งกาย พบว่านิยมคล้ายการแสดงเพลงโคราชดั้งเดิม แต่สีสันสดใสกว่า

2.5 ลักษณะการแสดง พบว่าเน้นความสนุกสนานและความบันเทิงเป็นสำคัญ จึงปรากฏลักษณะจังหวะที่สม่ำเสมอเข้ากับดนตรี มีจังหวะมีชัดเจนและคงที่มากกว่าเพลงโคราชดั้งเดิม เน้นการร้องซ้ำคำ ซ้ำข้อความ บางวรรคมีการร้องแทรกระหว่างท่อน ยืดเสียง เอื้อนทำนอง เพื่อให้ลงจังหวะดนตรีได้พอดี มีวงดนตรีสตริงลูกทุ่งและหางเครื่องประกอบการแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เช่น กีตาร์ กลองชุด เป็นต้น ภายหลังเป็นที่นิยมจนเกิดการผลิตและจำหน่ายในรูปแบบเทปบันทึกเสียงและวีดิทัศน์การแสดง

2.6 อุปกรณ์และสถานที่ พบว่า เป็นเวทีกลางแจ้งที่สามารถรองรับวงดนตรีลูกทุ่งได้ ซึ่งเป็นไปตามผู้ว่าจ้าง

2.7 กลุ่มที่สนใจ พบว่านิยมในกลุ่มผู้สูงอายุ เด็กและวัยรุ่น

2.8 เสียงและทำนอง พบว่ามีความชัดเจนตามการร้อง ตามหลักทำนองสากลเรียกว่า “แบบไมเนอร์” บันไดเสียงสากลที่ใช้ในการร้องเทียบเท่ากับบันไดเสียงไมเนอร์ (Minor Scale)

2.9 จังหวะ พบว่าสนุกสนาน เร้าใจ ตอบสนองความต้องการของกลุ่มผู้ฟังในยุคปัจจุบัน โดยมีจังหวะเร็วตามคำร้อง 1 จังหวะร้องได้ 4 พยางค์ เป็นคำวรรค วลี ประโยค มีการผสมผสานจังหวะสามช่า

2.10 การร้องและประสานเสียง พบว่าเป็นแบบโมโนโฟนี (Monophony)

2.11 สังคีตลักษณ์ พบว่าโครงสร้างเป็นประโยคเดียว ซ้ำประโยคในแต่ละห้องเพลง มีทำนองหลัก มีรูปแบบ A และรูปแบบ AA’(1) AA’(2)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.12 หมอเพลง พบว่านิยมเรียกว่า ผู้แสดงหรือนักร้อง โดยบุคคลทั่วไปสามารถฝึกหัดได้ตามทักษะและความสามารถด้านการร้องตามแต่ละบุคคล หากมีประสบการณ์การร้องเพลงโคราชดั้งเดิมจะช่วยให้เพลงเกิดอรรถรสมากขึ้น

ขั้นตอนการแสดงมีความเกี่ยวข้องกับเพลงและโอกาสที่ใช้ในการแสดง ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมในอดีต นิยมแสดงตั้งแต่เวลา 21.00 - 06.00 น. หรือย่ำค่ำจนรุ่งเช้า ปัจจุบันการกำหนดเวลาเป็นไปตามความต้องการของเจ้าภาพ ผู้แสดงนิยมใช้หมอเพลง ชาย 2 คน หญิง 2 คน หรือน้อยหรือมากกว่านั้นก็ไม่ผิด กลวิธีการร้องที่สำคัญคือ การคิดคำด้นหรือที่เรียกว่า มุตโตแตก ในอดีตสถานที่นั้นไม่จำกัด ปัจจุบันพบว่านิยมแสดงบนโรงเพลงขนาด 3 EMBED Equation 3.3 เมตร ที่มีเสา 4 ต้น ยกพื้นสูงมุงหลังคามุงด้วยก้านมะพร้าว ภายในมีครกตำข้าวคว่ำลง วางครุใส่น้ำบนครกเพื่อให้หมอเพลงดื่ม ใช้ตะเกียงแทนไฟฟ้า ซึ่งพัฒนามาจากไต้ช้างประดิษฐ์จุดให้แสงสว่าง หมอเพลงต้องเสียงดังเพราะอดีตไม่มีเครื่องขยายเสียงอย่างปัจจุบันซึ่งมีการใช้ไมโครโฟนแทน โดยขั้นตอนต่าง ๆ ต่อไปนี้เป็นการสรุปขั้นตอนการแสดงตามแบบขนบประเพณี ซึ่งปัจจุบันเกิดการลดทอนขั้นตอนตามสภาพแวดล้อมโอกาสและสถานที่ ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

1. การไหว้ครู พบว่านิยมเรียกว่า “พิธียกครู” หลังจากแต่งตัวเสร็จจะต้องยกครูที่เจ้าภาพจัดหาให้ เครื่องไหว้ครูประกอบด้วย กรวยครู 6 กรวย ดอกไม้ ธูป เทียน ผ้าขาว เหล้าขาว บุหรี่ เงินบูชา 25 บาท โดยหมอเพลงทุกคนจะยกครูเฉพาะตัวตามลำดับอาวุโส โดยฝ่ายชายจะยกครูก่อนซึ่งจะระลึกถึงบรรพบุรุษ ครูเพลง บิดามารดา อุปัชฌาย์อาจารย์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ (ย่าโม) และตาปู่เจ้าบ้านเพื่อให้ลูกหลาน ว่าเพลงได้สะดวก เมื่อยกครูเสร็จหมอเพลงชายจะลงจากเรือนขึ้นเวทีก่อน ก่อนขึ้นเวทีจะขึ้นทิศไหนต้องดูฤกษ์ยามตามวัน หากขึ้นผิดทิศเชื่อว่าจะถูกผีหลวงหลาวเหล็ก (พญามาร) ทำให้ด้นเพลงไม่ออก

2. การกล่าวประกาศ พบว่าประการแรก ฝ่ายชายบอกเกริ่นให้ทราบจุดประสงค์การแสดงในครั้ง ประการที่สอง ขอขมาหากผิดพลาดหรือล่วงเกินประการใด และประการที่สาม แนะนำหมอเพลงทุกคน ขั้นตอนการประการถือเป็นการสร้างปฏิสัมพันธ์ที่ดีระหว่างหมอเพลงกับผู้ฟังเพลง

3. การร้องทำนองขึ้นต้น พบว่าใช้ทำนองโอ่เป็นการเกริ่นนำ

4. การร้องทำนองกลอน พบว่านิยมให้ฝ่ายชายร้องก่อน ดังนี้

4.1 การร้องกล่าวจุดประสงค์การจัดงาน

4.2 การร้องกล่าวเชิญฝ่ายหญิงให้มาว่าเพลงกับตน

4.3 การร้องว่าเพลงถามข่าว กล่าวถึง การทำมาหากิน

4.4 การร้องว่าเพลงไหว้ครู เพื่อระลึกถึงครู เทพ เทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ คุณพระศรีรัตนตรัย และพญามารที่จะมาขัดขวางการว่าเพลง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4.5 การร้องว่าเพลงปรึกษากันว่าจะเริ่มเล่นเรื่องอะไรต่อไป

4.6 การร้องว่าเพลงเกี้ยวพาราสีกัน

4.7 การร้องว่าเพลงชวนกันหนีหรือชวนไปชมนกชมไม้

4.8 การร้องว่าเพลงชมธรรมชาติ

4.9 การร้องว่าเพลงเรื่องเล่าเรื่อง

4.10 การร้องเพื่อลาจบการแสดง เป็นการการร้องเพื่อความเป็นมงคล ให้พรเจ้าภาพและผู้ดู เสมือนการลาหลังการแสดงเสร็จสิ้นในยามรุ่งเช้า การร้องช่วงสุดท้ายพบว่าไม่มีทำนองลงจบอย่างทำนองเกริ่นนำ

เนื้อหาของทำนองกลอนได้ปรากฏเพลงต่าง ๆ ที่มีลักษณะและจุดประสงค์การใช้ที่แตกต่างกัน ซึ่งสามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสมดังนี้

1. เพลงเชิญ ฝ่ายชายว่าเพลงเชิญฝ่ายหญิงขึ้นโรงเพลง ฝ่ายหญิงจะแก้ว่าการที่ลงมาช้าเพราะฝ่ายหญิงต้องแต่งกายให้งดงามที่มาช้าก็ต้องขออภัย แล้วประกาศแนะนำตนเอง

2. เพลงท้วง (ทักท้วง) ฝ่ายหญิงทักท้วงฝ่ายชายโดยหาจุดด้อยของฝ่ายชายมาท้วง ฝ่ายชายแก้คำที่แสดงปมด้อยประมาณคู่ละ 10 กลอน ตามความสนุกสนานของผู้ฟัง

3. เพลงถามข่าว ฝ่ายหญิงจะถามข่าวถึงครอบครัว อาชีพ สุขทุกข์ตามบริบทของการพบปะกัน

4. เพลงขออภัย ฝ่ายหญิงขออภัยฝ่ายชายหากพลั้งเผลอสบประมาทฝ่ายชายให้อภัยแล้วขออภัยฝ่ายหญิง

5. เพลงไหว้ครู ฝ่ายหญิงระลึกถึงครูอาจารย์ ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ พร้อมทั้งไหว้คุณพระรัตนตรัยและพญามาร แล้วฝ่ายชายขึ้นไหว้ครู

6. เพลงหากิน หลังจากไหว้ครูแล้วก็ปรึกษากันว่าจะเริ่มว่าเรื่องอะไรต่อไป

7. เพลงเปรียบ ฝ่ายหญิงจะถ่อมตัวหรือท้าทายฝ่ายชายให้สนุกสนาน

8. เพลงเรื่อง ประกอบด้วยเรื่องทำบุญของเจ้าภาพ และเรื่องตามที่ผู้ฟังขอ เช่น ท้าวปาจิต-อรพิม, นกกระจาบ

9. เพลงเกี่ยว ฝ่ายหญิงเกี่ยวผู้ชมและเกี่ยวกันเอง

10. เพลงชวน ฝ่ายหญิงชวนฝ่ายชายไปบ้านฝ่ายหญิงเพลงลักหาพาหนี

11. เพลงเรื่อง เป็นเพลงเล่าเรื่องโดยเฉพาะ เช่นเรื่อง มหาเวสสันดร, ศุภมิต-เกศินี, อานิสงส์บวชนาค เป็นต้น

12. เพลงลองปัญญา เป็นการสอบถามประวัติของบางสิ่งบางอย่างเพื่อทดสอบปัญญากัน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

13. เพลงเกี้ยวแกมจาก ฝ่ายหญิงและฝ่ายชายสั่งลากัน อวยชัยให้พรแก่กันและกันบางครั้ง ก็ชวนไปอยู่ด้วยกัน

14. เพลงปลอบ เป็นเพลงที่บอกแต่ละฝ่ายไม่ให้เสียใจเมื่อจะต้องจากกัน

15. เพลงจาก เป็นเพลงที่บอกถึงความจำเป็นที่ต้องจากลา

16. เพลงคร่ำครวญ เป็นเพลงที่แสดงถึงความรันทดในการพลัดพราก

18. เพลงให้พร เป็นเพลงที่ร้องให้เจ้าภาพและผู้ฟังเพลงทุกท่าน

19. เพลงลา เป็นเพลงกล่าวอำลาเจ้าภาพ ผู้ฟัง และหมอเพลง

การแต่งกายและการร่ายรำ พบว่าการแต่งกายฝ่ายหญิงในอดีตใช้เป็นผ้าดิ้นนุ่งผ้าโจงกระเบน สวมเสื้อรัดรูปไม่มีปก แขนสั้น ไม่จำกัดสีเสื้อ ใช้ผ้าแถบคาดอก ผ้าสไบเฉียงพาดไหล่ บางคนนิยมใช้พลูจีบทัดหู ปัจจุบันพบว่าบ้างมีการแต่งกายตามสีวันตามคติความเชื่อของคนไทย สำหรับการแต่งกายฝ่ายชาย ในอดีตพบว่าใช้ผ้าหางกระรอกหรือผ้าม่วง นุ่งผ้าโจงกระเบน สวมเสื้อคอกลมหรือเสื้อคอฮาวาย แขนสั้นสีใดก็ได้ ใช้ผ้าขาวม้าคาดพุง ปัจจุบันใช้ผ้าพื้นหรือผ้าตาด ใส่เสื้อตามสมัยนิยม ท่ารำเพลงโคราช แบ่งเป็น 2 ลักษณะสำคัญ ประกอบด้วยท่าแรก ท่าช้า ฝ่ายชายควงแขนทั้งสองข้างออกพองาม แบมือออกรำขึ้น รำลงข้างตัว โดยย่างก้าวขาตามจังหวะกลอนเพลง ฝ่ายหญิงเหมือนฝ่ายชายต่างกันที่มีจีบมือและวงแขนแคบ และท่าที่สอง ท่ารำเร็ว ฝ่ายชายจะทำเหมือนท่ารำช้าแต่เร่งจังหวะเร็วขึ้นตามลีลากลอนเพลง ย่างรุดหน้าเข้าหาฝ่ายหญิงประหนึ่งว่าจะถูกเนื้อต้องตัวฝ่ายหญิง ฝ่ายหญิงรำท่ารำช้า ฝ่ายชายรุกมาก็จะทำท่าถอยหนี มือทั้งสองต้องคอยรำปัดป้องไม่ให้ฝ่ายชายรำถูกเนื้อต้องตัวได้ คล้ายลักษณะการรำรุกรำถอยสลับกับชายหญิงตามท่วงทำนองลีลาและอารมณ์เพลง นอกจากนี้ ท่ารำแต่โบราณพบว่าปรากฏตามขนบ 4 ท่า ประกอบด้วยท่าย่อง นิยมทั้งท่ารำช้าและท่ารำเร็ว เรียกว่า ท่าธรรมดา ท่าปลาไหลพันพวง ท่าช้างเทียมแม่และท่าช้างประสานงา หรือท่าจ๊ก

ความเชื่อที่เกี่ยวกับเพลงโคราช พบว่าเกี่ยวข้องกับการแสดงเพื่อเป็นการบูชาขอขมาและขอพรให้ประสบความสำเร็จในภารกิจนั้น ๆ เช่น การไหว้ครูก่อนเล่นเพลง เพื่อความเป็นสิริมงคล การก้าวขึ้นโรงเพลงต้องพิจารณาจากทิศและฤกษ์ การก้าวเท้าตามลมหายใจเมื่อย่างขึ้นโรงเพลง การว่าคาถามหานิยม มหาละลวยเมื่อขึ้นโรงเพลง เพื่อเป็นผลให้ผู้ชม ผู้ฟังชื่นชอบตน การแก้ตอกหลังคาโรงเพลงเพื่อเป็นเคล็ด จะไม่ทำให้คาถาอาคม สติปัญญา ในการว่าเพลงติดขัด นอกจากนี้พบความเชื่อเรื่องข้อจำกัดในการสร้างโรงเพลง เช่น ห้ามสร้างโรงเพลงคร่อมจอมปลวก ห้ามใช้ต้นไม้เป็นเสาของโรงเพลงด้านใดด้านหนึ่ง ห้ามสร้างโรงเพลงต่อจากยุ้งข้าว ห้ามสร้างโรงเพลงใกล้ หรือบดบัง หรือเสมอศาลพระภูมิ เมื่อสร้างโรงเพลงเสร็จ จะมัดตอกพร้อมทั้งบริกรรมคาถาเป็นการทำคุณไสยแก่คู่แข่งให้มีอุปสรรค ไม่ประสบความสำเร็จในการแสดง ถ้าโรงเพลงถูกมัดด้วยตอกก็จะต้องทำ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

พิธีแก้ตอกเพื่อเป็นการแก้เคล็ด โดยอีกประการเป็นความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดสืบทอด พบว่าผู้จะเป็นหมอเพลงต้องไปฝากตัวเป็นศิษย์กับครูเพลง หลังจากครูเพลงจะพิจารณาแล้วรับเป็นศิษย์ จะนำศิษย์ไปอาศัยอยู่บ้านครูเพลง ก่อนหัดเพลงศิษย์จะผ่านพิธีไหว้ครูหรือเรียกว่า “การยกครู” (บูชาครู) เครื่องยกครู กรวยครู 6 กรวย ดอกไม้ขาว 6 คู่ เทียน 6 เล่ม ธูป 12 ดอก ผ้าขาว 9 ผืน เงินบูชาครู 5 บาท (บางครู 12 บาท) ปัจจุบัน 24 บาท เหล้าขาว 1 ขวด บุหรี่ 12 มวน ครูจะนำกล่าวบูชาครูพร้อมทำน้ำมนต์ประสระและเทน้ำมนต์รดศีรษะเพื่อความเป็นสิริมงคล ระหว่างการร่ำเรียนวิชาเพลงโคราช ศิษย์จะฝึกพรรณนาสิ่งแวดล้อมรอบตัวให้คล่อง ผู้ที่จะเป็นหมอเพลงที่ดีต้องมีองค์สี่ คือ ปัญญาดี เสียงดี ชั้นเชิงดีและใจเย็น อาจใช้เวลาเรียนประมาณ 5 ปี - 10 ปี หรือมากกว่านั้น ครูบางท่านจะเสกคาถามุตโตนี้กับใบไม้แล้วให้ศิษย์กิน หรือเสกน้ำมนต์ล้างหน้า เสกข้าว 3 ปั้น ไปนั่งรับประทานบนจอมปลวกช่วงตะวันขึ้น เพราะถือว่าเป็นของศักดิ์สิทธิ์ทำให้สติปัญญาดีขึ้น ศิษย์คนใดสามารถว่าเพลงพรรณนาสิ่งที่อยู่รอบตัวได้ในทันทีทันใดได้ละเอียดลออ นอกจากนี้ ศิษย์จะต้องเข้ากรรม 7 วัน ในวงด้ายสายสิญจน์ กินยาต้ม กินข้าวเสก อาบน้ำมนต์ในเวลาเช้าเพื่อทรงปัญญา ช่วงเข้ากรรมห้ามว่าเพลง หากว่าเพลงกรรมจะแตกจะเป็นบ้า เมื่อออกกรรมแล้ว ครูจะปรุงเครื่องทรงปัญญาเสกสิ่งของให้ศิษย์กินเพื่อให้เกิดปัญญา

2.2.6.5 หมอเพลงโคราช

ศิลปินที่มีชื่อเสียง พบว่า ครูใหญ่ วิเศษพลกรัง "หอกสี่คม" แห่งโคราช ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน เพลงโคราช) ประจำปี พ.ศ. 2539 เป็นผู้ที่ได้รับการยกย่องจากผู้ฟังหลากหลายฉายา เช่น ใหญ่เพลงงาม และหอกสี่คม ครูใหญ่เป็นคนโคราชโดยกำเนิด เกิดในตระกูลหมอเพลงโคราช บ้านหลุมข้าว อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา ครูทั่ง บ้านมะขามเฒ่า ครูเพลงโคราชชื่อดังเป็นครูคนแรกของครูใหญ่ จนกระทั่งเข้าอายุ 18 ปี จึงเริ่มออกแสดงในฐานะหมอเพลงอาชีพ จากนั้นฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของครูบุตร ศรีนอก แห่งบ้านหนองบัวกระจาย และเพื่อให้เกิดความมั่นใจตามความเชื่อของหมอเพลงรุ่นบรมครูใหญ่จึงไปขอเรียนวิชาเข้ากรรมหรือที่เรียกว่า “คาถามุตโต” กับครูทองอยู่ หรือฉายา อยู่ พวกขุนทด ครูใหญ่ออกเล่นเพลงโคราชโดยไม่สังกัดคณะตั้งแต่อายุ 18-40 ปี พออายุ 41-42 ปี เข้าไปอยู่กับคณะแม่ส่องเมือง อายุ 43-52 อยู่กับคณะหัวรถไฟ จากนั้นย้ายไปอยู่คณะนกเล็กจนอายุ 66 ปี หมอเพลงโคราชยกย่องให้ว่า ครูใหญ่เป็นผู้ที่มีหอก 4 คม คมที่ 1 หมายถึง รอบรู้ธรรมะ คมที่ 2 รอบรู้ด้านประวัติศาสตร์ คมที่ 3 รอบรู้ด้านนิทานและคมที่ 4 มีปฏิภาณไหวพริบเป็นเลิศ จนได้รับฉายาจากผู้ชมว่า “ใหญ่เพลงงาม” หรือ “ใหญ่ เมืองคง ดำรงศิลป์” ด้วยการทุ่มเทชีวิตทั้งชีวิตให้กับเพลงโคราชมากกว่า 50 ปี ครูใหญ่ วิเศษพลกรัง จึงได้รับการเชิดชูเกียรติเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานจากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม เป็นผู้อนุรักษ์มรดกโคราช สาขาศิลปะการแสดง (เพลงโคราช) และได้รับการยกย่อง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้านเพลงโคราช) เมื่อ พ.ศ. 2539 ในช่วงอายุราว 80 ปี ภายหลังครูใหญ่ได้ถึงแก่กรรมด้วยโรคชรา สิริรวมอายุ 91 ปี วงการเพลงโคราชและคณะเพลงโคราชต่าง ๆ ก็ยังคงสืบสานภูมิปัญญาพื้นบ้านชนิดนี้ต่อกันมา โดยหนึ่งในหมอเพลงโคราชอาวุโสปัจจุบันที่เป็นกำลังหลักสำคัญและได้รับการยอมรับ มีความนิยมสูงสุดในวงการเพลงโคราชและชาวจังหวัดนครราชสีมาในปัจจุบัน ผู้มีบทบาททางสังคมในฐานะต่าง ๆ เพื่อการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ ถ่ายทอดและสืบทอดการแสดงเพลงโคราชในทุก ๆ มิติคือ ครูกำปั่น ข่อยนอก บุคคลอันเป็นตัวอย่างหมอเพลงที่มีคุณูปการต่อวงการเพลงโคราช ครูกำปั่นได้เป็นผู้ริเริ่มการจัดตั้งสมาคมเพลงโคราชครั้งแรกในปี พ.ศ. 2544 และต่อมาครูบุญสม สังข์สุข (กำปัง) ได้รับหน้าที่ให้เป็นนายกสมาคมคนที่สอง เพื่อปฏิบัติภารกิจด้านการพัฒนาและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมเพลงโคราชสืบเนื่องมาจนปัจจุบัน

ครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น ครูกำปั่น ข่อยนอก หรือ ครูกำปั่น บ้านแท่น นามสกุลเดิม คือ “นิธิวรไพบูลย์ เกิดเมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ. 2554 ณ บ้านแท่น ตำบลโพนทอง อำเภอบัวใหญ่ จังหวัดนครราชสีมา เป็นบุตรของนายดี และนางเพียร ข่อยนอก มีพี่น้องร่วมบิดาและมารดาทั้งหมด 5 คน หัวหน้า คณะเพลงโคราช “กำปั่นบ้านแท่น” ครูกำปั่นสมรสกับนางทวาย เกริ่น-กระโทก อาชีพหมอเพลงโคราช ชื่อในการแสดงว่า “กาเหว่า โชคชัย” โดยมีบุตรีด้วยกันรวม 3 คน ครูกำปั่นได้รับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาศิลปะการแสดงและดนตรี จากมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา เริ่มฝึกหัดเรียนเพลงโคราชเมื่อ พ.ศ. 2520 โดยมีผู้สอนรวม 4 ท่าน คือ นายกำดัด ข่อยนอก ครูลพ บ้านแท่น ครูยอดชาย หนองน้ำขุ่น และครูลอยชาย แพรกระโทก ตามลำดับ โดยการเริ่มอาชีพหมอเพลงโคราช เมื่อครั้งกลับมาอาศัยอยู่อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ได้สังกัดอยู่คณะ “ครูลอยชาย แพรกระโทก คณะเกาะลอย” และซึ่งภายหลังครูกำปั่นได้ตั้งคณะเป็นของตนเองชื่อ “คณะกำปั่น บ้านแท่น” เมื่อปี พ.ศ. 2532 ปัจจุบันครูกำปั่น บ้านแท่น มีบทบาททางสังคมทั้งในจังหวัดนครราชสีมาและวงการเพลงโคราช ในฐานะวิทยากรเพลงโคราช นักวิทยุชุมชนคนโคราช นักวิทยากรสาธารณสุข ผู้นำการรณรงค์เลือกตั้ง ผู้นำด้านการบริหารและจัดการเรียนรู้ทางวิชาการตามหน่วยงานและชุมชนต่าง ๆ ด้านการสร้างผลงานต่าง ๆ เช่น ผลงานประพันธ์เพลงเรื่อง ประวัติหลวงพ่อคูณ 100 กลอน มหาเวสสันดรโรงใหญ่ 300 กลอน ยาเสพติดและอนุรักษ์ธรรมชาติ 150 กลอน มนุษย์โลกล้านปี เชิญท่องเที่ยวภาคอีสาน ผลงานการประพันธ์เพลงโคราชประยุกต์ ได้แก่ เพลงโคราชซิ่ง เพลงลูกทุ่งภาษาโคราช เพลงลูกทุ่ง รวม 300 เพลงแหล่ รวม 50 แหล่ ผลงานการผลิต ได้แก่ เทปบันทึกเสียง เพลงโคราชซิ่ง 8 ชุดคู่มือการเรียนการสอนเพลงโคราช เรื่องสั้นเผยแพร่ในวารสาร เวลคัมทูโคราช เป็นต้น ด้านความเป็นครู ริเริ่มถ่ายทอดวิชาความรู้ให้ลูกศิษย์ที่คณะตั้งแต่ พ.ศ. 2525 โดยภายหลังลูกศิษย์สามารถฝึกหัดจนแยกไปตั้งคณะเป็นของ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ตนเองจนมีชื่อเสียงหลายคณะ นับได้ว่าครูกำปั่นเป็นผู้มีความยึดมั่น ตั้งมั่นและเชื่อมั่นในฐานะครู ผู้ที่ถ่ายทอดวิชาความรู้ต่อลูกศิษย์ และหวังเพียงให้ลูกศิษย์ประสบความสำเร็จกันทุกคน

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

บทที่ 3
ระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช
กรณีศึกษาครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น

ระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช เป็นการศึกษาข้อมูลด้านลักษณะ แบบแผน ขั้นตอนและข้อกำหนด ว่าด้วยเรื่ององค์ประกอบฉันทลักษณ์ ทำนอง จังหวะ ความเชื่อ และองค์ประกอบการแสดง เช่น การแต่งกาย ฉาก แสง สี เสียง เครื่องดนตรี โอกาสและสถานที่ โดยผู้วิจัยทำการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลในกรณีศึกษาครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น

ลักษณะเพลงโคราชเบื้องต้นพบว่าปรากฏหลากหลายลักษณะตามแต่ครูเพลงจะสร้างสรรค์ไว้ตามโอกาส เช่น เพลงโคราชดั้งเดิม เพลงโคราชแก้บน เพลงโคราชชิ่ง เพลงโคราชแบบผสมผสาน (เพลงลูกทุ่งสำเนียงโคราช) เป็นต้น แต่ด้วยงานวิจัยฉบับนี้เป็นการศึกษาในด้านดุริยางคศิลป์ไทย ผู้วิจัยจึงใช้ทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยว่าด้วยเรื่องลักษณะทางดนตรีและองค์ประกอบการแสดงเป็นหลักในการวิเคราะห์ โดยกำหนดจำแนกเป็น 2 ลักษณะหลัก จาก 4 ลักษณะข้างต้น คือ เพลงโคราชดั้งเดิม (ดั้งเดิมและแก้บน) และ เพลงโคราชประยุกต์ (โคราชชิ่งและโคราชผสมผสาน) ซึ่งปรากฏลักษณะทางดนตรีที่แตกต่างกัน แต่มีความสอดคล้องตามหลักทฤษฎีดนตรีพื้นบ้านและดนตรีไทย กล่าวคือ เป็นรูปแบบกิจกรรมทางวัฒนธรรมเพื่อความบันเทิงและประกอบพิธีตามความเชื่อ ทั้งนี้ข้อมูลตามที่ได้ศึกษาจากครูกำปั่น ข่อยนอก มีความสอดคล้องกับข้อมูลทบทวนวรรณกรรมในบทที่ 2 โดยผู้วิจัยจะอธิบายตามสาระสำคัญต่าง ๆ พร้อมสรุปองค์ความรู้ไว้ในบทสรุปตามลำดับ

ผู้วิจัยได้จำแนกรายละเอียดการศึกษาเรื่องระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชไว้ดังนี้

3.1 ระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิม

- 3.1.1 องค์ประกอบฉันทลักษณ์
- 3.1.2 ทำนอง
- 3.1.3 จังหวะ
- 3.1.4 องค์ประกอบการแสดง

3.2 ระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบประยุกต์

- 3.2.1 องค์ประกอบฉันทลักษณ์
- 3.2.2 ทำนอง
- 3.2.3 จังหวะ
- 3.2.4 องค์ประกอบการแสดง

3.3 บทสรุป

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 31 สถานที่อยู่อาศัยและที่ทำการคณะกำปั่น บ้านแท่น

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (26 ธันวาคม 2560)

3.1 ระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิม

เนื่องด้วยเพลงโคราชแบบดั้งเดิมมีลักษณะจังหวะทั้งรูปแบบจังหวะลอยและจังหวะสามัญ แต่ปรากฏเนื้อร้องและการดำเนินทำนองในอัตราสัดส่วนที่ใกล้คล้ายกัน คือ วลีละ 6-8 หรือ 8-10 คำ หรือโน้ต ผู้วิจัยจึงขอกำหนดสัญลักษณ์การอธิบายเนื้อหาที่เป็นบทร้อง ทำนอง และจังหวะ ในรูปแบบของตาราง 2 ลักษณะ

เบื้องต้นกำหนดให้ตัวเลขที่ปรากฏแทน “จำนวนคำ” โดยประมาณตามแบบแผนเพลงพื้นบ้านซึ่งไม่ตายตัวตามแต่การประพันธ์ของหมอเพลง โดยเรียกแทนกลุ่มคำหนึ่งๆว่า “สำนวนวลี” ครูกำปั่น ข่อยนอก อธิบายว่า “สำนวนหรือวลี” เป็นกลุ่มคำสั้น ๆ ประมาณ 1 คำ ถึง 6 คำ หรือ 1 คำ ถึง 8 คำ อย่างอิสระตามแต่หมอเพลง ซึ่งปรากฏทั้งที่มีความหมายตรงตัวและไม่มีความหมายหรือเป็นไปในเชิงเปรียบเทียบโวหาร (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561) ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์ประกอบการอภิปรายดังนี้

ตัวอย่าง 1 คำ ถึง 8 คำ นับเป็น 1 สำนวน

1 2 3 4 5 6 7 8

ตัวอย่าง 1 คำ ถึง 6 คำ นับเป็น 1 สำนวน แต่สามารถแบ่งได้ 2 ส่วน

1 2 3 ⋮ 4 5 6

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

สำนวนวลีในช่วงจังหวะอิสระ บรรจุคำในตารางแบบ 4 ห้อง หมายถึง ทำนองลักษณะจังหวะลอยหรือจังหวะอิสระบรรจุในตารางแบ่ง 4 ห้อง โดย 1 ประโยค แบ่งเป็นครึ่งวรรคย่อย 4 วรรคหรือ 4 ช่อง โดยแบ่งด้วยเส้นจุดไข่ปลา

1 ประโยค			
วรรคหน้า		วรรคหลัง	
วลีหน้า	วลีหน้า	วลีหน้า	วลีหน้า
1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6
1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6

สำนวนวลีในช่วงจังหวะสามัญ บรรจุคำในตารางแบบ 8 ห้อง หมายถึง ทำนองลักษณะจังหวะสามัญบรรจุในตารางแบ่ง 8 ห้อง โดย 1 ประโยค แบ่งครึ่งวรรคด้วยเส้นทึบ และแบ่งห้องด้วยเส้นจุดไข่ปลา

1 ประโยค							
วรรคหน้า				วรรคหลัง			
วลีหน้า		วลีหน้า		วลีหน้า		วลีหน้า	
ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8
1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6
1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6

ภาพที่ 32 การสัมภาษณ์ครูกำปั่น ข่อยนอก เมื่อวันที่ 26 ธันวาคม พ.ศ. 2560

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (26 ธันวาคม 2560)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 33 การสัมภาษณ์ครูกำปั่น ข่อยนอก เมื่อวันที่ 9 ตุลาคม พ.ศ. 2561

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (9 ตุลาคม 2561)

ภาพที่ 34 การสัมภาษณ์ครูบุญสม สังข์สุข นายกสมาคมเพลงโคราช

เมื่อวันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2560

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (16 สิงหาคม 2560)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเรื่ององค์ประกอบฉันทลักษณ์เพลงโคราช กรณีศึกษาครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น โดยการสัมภาษณ์ครูกำปั่น ข่อยนอก แม่กาเหว่า โชคชัย (ภรรยาและหมอเพลง) และครูบุญสม สังข์สุข (นายกสมาคมเพลงโคราชและผู้เชี่ยวชาญด้านเพลงโคราช) ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมโดยจำแนกเป็น 5 สาระสำคัญ ประกอบด้วยองค์ประกอบฉันทลักษณ์ ทำนอง จังหวะ องค์ประกอบการแสดงและความเชื่อกับเพลงโคราช ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3.1.1 องค์ประกอบฉันทลักษณ์

ผู้วิจัยจำแนกเป็น 3 สาระสำคัญประกอบด้วยองค์ประกอบเพลง โครงสร้างฉันทลักษณ์และตัวอย่างบทประพันธ์ดังนี้

3.1.1.1 องค์ประกอบเพลงโคราช

ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายองค์ประกอบของเพลงโคราช ความว่า

การเล่นเพลงโคราช สิ่งสำคัญอยู่ที่คำ สัมผัสคำ เพลงโคราชในอดีตมาจากเพลงก้อม แต่ปัจจุบันไม่ค่อยนิยมร้อง แต่ก็เป็นพื้นฐานของเพลงโคราช เกิดจากคำพูดของคนโคราชที่คล้องจองกัน คนโคราชเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน พูดกันจนใช้มาเป็นกลอนเพลง ร้องกันอย่างเพลงโคราช แต่ก่อนพูดทักทายกันเป็นกลอนอย่าง อยู่ดีมีสุขไหมนาย กินข้าวน้ำชามปลาหรือยัง หัวเด็ดตีนขาด เป็นคำพูดที่คนโคราชพูดกันเป็นสำนวนสั้น ๆ เกิดเป็นสำนวนของชาวโคราช อย่าง ผมไม่ตัดวัดไม่เข้า ไปเตลิดเปิดเปิง เกิดเป็นสำนวน คนโบราณจับสำนวนมาใส่ทำนองเกิดเป็นเพลงก้อม ก้อมแปลว่า สั้น คำพูดสั้น ๆ ที่ได้เนื้อหาจับใจ ล้วนแต่เป็นบทปรัชญาอย่าง กินไม่รู้หมด จกไม่รู้หาย (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

จากข้างต้นสรุปได้ว่าปัจจุบันปรากฏเป็นเพลงโคราชดั้งเดิมที่ครบถ้วนสมบูรณ์ กระบวนความจากเดิมที่มาจากเป็นเพลงก้อม เพลงวลีสั้น ๆ ปรับตัวอย่างเป็นวิวัฒนาการจนกระทั่งสมบูรณ์เป็นฉันทลักษณ์ของเพลงโคราช ทั้งนี้ ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้ให้คำอธิบายองค์ประกอบของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมไว้ ซึ่งประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. พลความและเนื้อความ

พลความ หมายถึง วลีที่เป็นสำนวนหนุนเสริม ไม่มีความหมาย ไม่สัมพันธ์กับเนื้อความเท่าไหร่นัก แต่อาจจะเป็นในลักษณะของสำนวนเปรียบเทียบที่ต้องอาศัยการแปลความ โดยสรุปคือเป็นวลีที่เข้าใจยากกว่าเนื้อความ ซึ่งพลความจะปรากฏขึ้นเพื่อเป็นการเสริมแต่งกลอนเพลงให้เกิดความไพเราะ จับใจและน่าฟังยิ่งขึ้น ดังที่ครูกำปั่น ให้นิยามว่า พลความ อันหมายถึง พละ กำลัง ส่งไปยังเนื้อความ ดังนั้น ในส่วนของเนื้อความ จึงหมายถึง วลีที่เป็นเนื้อหาประธานที่มีความหมายชัดเจน ผู้ฟังเกิดความเข้าใจได้โดยฉับพลัน ว่าไปอย่างไร เข้าใจเช่นนั้นโดยทันที ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ว่า

> *พลความ พล แปลว่ากำลัง เป็นส่วนที่ให้กำลังหรือตัวหนุนเสริมให้บทมีบริบูรณ์มากขึ้น ไม่เน้นความหมายที่สัมพันธ์กับความหมายของเนื้อความ ช่วยการบังคับสัมผัสของคำ เพิ่มอรรถรส ส่วนเนื้อความ เป็นเนื้อเรื่องของเพลงนั้น ตัวอย่าง “จะไม่ได้อยู่ น้ำต่อ จะไปแล้วบ่อ น้ำตาล คิดถึงเจ้า เยาวมาลย์ โศกสะอื้น กลืนน้ำตา” นี้เป็นเนื้อความ “น้ำเต็มอยู่ในตุ่ม ใครเหล่าจะน้ำตัก น้ำตวง” อันนี่เรียกพลความ ถ้าจะให้เข้าใจกับเนื้อหามากยิ่งขึ้นก็ต้องพอรู้ภาษา สำเนียงโคราชด้วย จะได้อรรถรส อารมณ์มากยิ่งขึ้น* (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

> *พลความ คำหนุน พล คือพลัง ให้กลอนมีพลัง ส่งเสริมเนื้อความ เกิดอรรถรส ... ทำรา ทำนา ... ระอารึงระอารัด เนื้อความ เป็นความที่เข้าใจได้ ... พอแต่หมดงานเพลง แก่อยู่บ้านทำไม ... พอหมดหน้า งานเพลง พี่เองไปทำอะไร ... อยู่ปอยเปตเขตอรัญ ... เล่นแต่เพลงโคราช ... หรือซื้อควายเอาไปฆ่า ซื้อม้าเอาไปขี่ ... ทำไรทำมา ไอ้ไร่นาแก่ทำไหม ... ผักกาดผักชี แล้วหาบคอนเอาไปขาย ... หรือไถแต่หม่องอีบิ้งสามมุม บ่อนอื่นไปทำ -- มัน* (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

จากข้างต้นสรุปได้ว่า “เนื้อความ” หมายถึง เนื้อหาหลัก เนื้อแท้หรือใจความหลักที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อสาร เป็นทำนองที่ฟังแล้วเข้าใจได้โดยทันที ในทางกลับกัน “พลความหมายถึง” เนื้อหารอง ไม่ใช่ใจความหลักหรืออาจจะไม่มีใจความที่สอดคล้องกับเนื้อความก็ได้ หากแต่เป็นข้อความที่หนุนเสริมให้สำนวนเกิดอรรถรสมากขึ้น บ้างใช้กลวิธีการเล่นความหมายหรือเสียงของคำ บ้างใช้กลวิธีการเล่นสัมผัสเสียงหรือพยัญชนะ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2. คำคู่

ลักษณะของคำคู่ ปรากฏ 2 ลักษณะ คือ คำคู่ที่เป็นเนื้อแท้หรือประธาน และคำคู่หนุน คำคู่เนื้อแท้หรือประธาน หมายถึง คำคู่ 2 พยางค์ ที่ปรากฏเป็นคู่แรกและตามหลังในวรรคต่อไป โดยต้องสัมผัสในกลุ่มพยัญชนะเดียวกัน เช่น กระทะ กระทา กระทง (กลุ่ม กอ ไก่ และกลุ่ม ทอ ทหาร ธอ ธง ฐอ ฐาน) เป็นต้น มีความหมายเข้าใจได้ ส่วนคำคู่หนุน เป็นคำ 2 พยางค์ เช่นเดียวกับคำคู่ประธาน หากแต่เป็นคำหนุนเสริม ช่วยให้เนื้อหามีความหมายและอรรถรสมากยิ่งขึ้น เช่น งามนอ-ลงมอ คำว่า ลงมอ เป็นคำหนุนที่สัมผัสกับ งามนอ แต่ไม่มีความหมาย ซึ่งในการประพันธ์บทร้องสามารถใช้ได้ทั้งคำคู่เนื้อแท้และคำคู่หนุน ฉะนั้น คำคู่ แม้ว่าจะเป็นตัวประธานหรือตัวหนุนเสริม ล้วนแต่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงโคราชที่ไม่ปรากฏในฉันทลักษณ์เพลงร้องพื้นบ้านแบบปฏิพากย์อื่น ๆ ยิ่งเพลงโคราชมีคำคู่เยอะมากเท่าใด ยิ่งแสดงให้เห็นภูมิปัญญาของหมอเพลงผู้ประพันธ์และถือเป็นยอดของกลอนเพลง ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้กล่าวไว้ว่า

> *เอกลักษณ์คำคู่เด่นชัดต่างจากเพลงพื้นบ้านทั่วไป อย่างลำตัด เพลงลำตัดเป็นกลอนไล กลอนเล กลอนลู ถ้าว่าสระไอ ก็ว่าสระไออย่างเดียวพอ ตัวอย่างคนเราคบกันแบบเพื่อนผองถ้าคบกันด้วยเงินทองเห็นจะไม่ต้องสงสัย แล้วก็หาสระไอข้างหลังต่อ ต้องแตกร้าวกันแน่ ก็ที่พวกแกเคยเตือน เพื่อนกันเผาเรือน จะคบเป็นได้อย่างไร เพื่อนเราเผาเรือนคบเป็นเพื่อนก็ลำบาก พูดไปก็อายปาก รู้สึกกระดากกระเดี้ยมใจ เพื่อนกินหาง่ายเพื่อนตายหายาก โบราณย้ำ ๆ ซาก ๆ มันผิดปากไปเสียเมื่อไหร่ คือหาสระไอ อะไรก็ได้มาให้สัมผัส โดยไม่ต้องมีตัวหนุนอะไรมาเลย แต่เพลงโคราชต้องใช้ อักษรหนุนซึ่งกันและกัน ถึงเรียกว่า คำคู่ประธาน คำคู่คำหนุน คำหนุนที่สัมพันธ์กับคำคู่ที่เป็นเนื้อแท้*
>
> *เอกลักษณ์เพลงโคราชที่เด่นชัด ก็คือ เรื่องคำคู่ จะมีเป็นคู่ ๆ เรียกว่า มี 8 คู่บ้าง 10 บ้าง 6 คู่บ้าง แต่ก่อนใช้คู่ 8 6 10 คู่ 10 ต้องหาคู่ถึง 10 คู่ขึ้นไป คือเราต้องคำนึงถึงว่า เพลงกลอนนี้มีกี่คู่ โคราชดั้งเดิม ดูคู่ว่ามีกี่คู่ ตัวอย่างเพลงตัดเชิญถามข่าว เขาชมว่างาน (ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง) อย่างนี้ลองนับคู่ดูจะได้ 16 คู่ ที่ปรากฏโดยไม่ตายตัว ครูใดปราชญ์เปรื่องสามารถหาคำคู่ได้มากยิ่งดี ถือเป็นสุดยอดของเพลง แต่ต้องมีความหมาย ไพเราะ คล้องจองด้วยจะยอดมาก ลองดูตัวอย่างคำคู่ เป็นกลุ่ม ดอ เด็ก ดู... รอ ลอ ลง... มอ ม้า งอ งู งาม... และก็มี ลง ขวัญ เป็นคำหนุนของ ลงมิ่ง สะดือเพลงก็สัมผัสใช้คำคู่ งามนอ กับคำคู่หนุน ลงมอ ของท่อนที่ 2 จะเห็นว่ามีสัมผัสพยัญชนะ สระ และตัวสะกดทั้งภายในท่อน*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

และภายนอกท่อน อย่างคำว่า ลงขวัญ ไม่ใช่ คำคู่แท้ ๆ แต่เป็นคำคู่หนุน การดูคำคู่ คู่นั่นต้องมีความคล้ายกันของพยัญชนะและสระหรือความหมาย อย่าง ไม่เมา ไม่มัว ไม่มี หมดเนื้อ หมดตัว ลงขวัญ-ลงมิ่ง ไม่ได้ความหมาย เป็นคำคู่หนุน

(ชาย) ดูหยดดูซัก ใครก็อยากฟังดูปาก...ดูเสียง ไม่สูงไม่ต่ำไม่ดำไม่ขาว ขี้แหละสาวหมอเพลงเมือง ชั่งดูสด ดูใส มาว่าให้ เขาดูสา (5 คู่)

*กูรอว่าหม่อม จะลงไหม ปั่นทางรถไฟ ยังลงหม่อน เชิญก็ไม่หลายกลอน แม่สาวกระเทิน ก็เดินลงมา ลงขวัญลงมิ่ง พอปันรถเคยวิ่ง ... ลงมอ*** (2 คู่)*

ดูแก้ม นม ผม เผ่า ก็ยังไม่เมายังไม่มัว ชั่งสวยสดหมดเนื้อตัว กะว่าผัวนางคงยังไม่มี ตอนเดินนาดชั่งงามแน่ หรือแนวพวกแก่คนงามนี้ หมดเนื้อหมดตัว กะบ่อนหัวนม ป๊ะคือจะงาม ... นอ (3 คู่)

ขาดไม่ได้เลยคือต้องมีคำคู่ คำหนุน ที่เป็นคำคู่หนุนนำไปคำคู่ที่เป็นเนื้อแท้ ไม่จำเป็นต้องใช้วรรณยุกต์เดิม ๆ แต่ว่าความสัมพันธ์ของกลอนคือมันต้องมีตัวหนุน ทิ้งไม่ได้ (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายเรื่องความแตกต่างของคำคู่ คำหนุน คำคู่หนุน ที่ปรากฏในเพลงโคราชในลักษณะของการเล่นสัมผัสคำ ซึ่งเพลงพื้นบ้านทั่วไปนิยมใช้แบบกลอนหัวเดียวสัมผัสคำสุดท้ายของบาทนั้น ๆ อีกทั้งอธิบายลักษณะของการเล่นคำคู่ในเพลงโคราช กลุ่มพยัญชนะที่เป็นสาระสำคัญในการคิดค้นหาคำคู่เพื่อใช้ว่าเพลงโคราช ความว่า

คำคู่ คำหนุน คำคู่หนุน มีไว้เพื่อให้กลอนลื่นไหล ต่างจากเพลงเรือ เพลงฉ่อย เพลงอีแซว ลำตัด หมอลำ ใช้คำเดี่ยว เป็นการว่าไปเฉย ๆ มีแค่สัมผัสเป็นคำให้คล้องจองกัน อย่างนี่ คนเราทุกวันคบกันที่ใจ เอาสระเป็นสัมผัส ถ้าหมูไก่ไปมาเราก็ไม่ว่าอะไร คนเราทุกวันถ้าคบกันแบบเรือนทอง ถ้าคบกันด้วยเงินทองเห็นจะไม่ต้องสงสัย ต้องแตกร้าวกันแน่ก็เฒ่าผู้แก่เคยเตือน เพื่อนเราผ่าเรือนจะคบเป็นเพื่อนได้อย่างไร เพื่อนเราเผาเรือนคบเป็นเพื่อนก็ลำบาก พูดไปก็อายปากรู้สึกกระดากกระเดียมใจ นี้เค้าเรียกว่ากลอนหัวเดียว คำเดียว เพลงเรือ เพลงฉ่อย เพลงอีแซว ก็จะมาในรูปแบบนี้ ถ้าอย่างเพลงโคราช ต้องใช้คำคู่ อย่างถ้าใช้คำว่าทำหมด ทำมัน ทำแมง - ทอ ทหาร มอ ม้า จะมาตามกัน กลุ่มออกเสียง ทอ มอ จะตามมา ให้เรียกว่า กลุ่มพยัญชนะเดียวกันจะต้องมีตามมา เสียงสูงต่ำก็ได้ แต่ต้องเป็นพยัญชนะกลุ่มเดียวกัน สาเหตุที่ตามมาจะตามคำประธานคำแรก คือ ทำ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

หมด หรือถ้าอย่างคำเดียวก็ได้ อย่างกลุ่ม ขอ คอ ฆอ อย่าง ซื้อควายเอาไปฆ่า หรือซื้อม้าเอาไปขี่ ปลูกผักกาดผักชี แล้วหาบคอนเอาไปขาย ประธานคือ ควาย กลุ่ม ขอ คอ ก็จะตามมา ฆ่า ขี่ คอน ขาย ก็จะตามมา

กลุ่มคำพยัญชนะที่ใช้ในคำคู่ มีกลุ่มคำอยู่มากมาย อย่างถ้าใช้ กอ ไก่ แต่งในเพลงโคราช ก็จะมี กาไก่ กากิน กล้าแกร่ง และถ้ารู้แล้วเราจะแต่งเพลงง่ายขึ้น คำคู่เป็นพื้นฐานทางภาษาที่หมอเพลงโคราชต้องมี (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

3. การเล่นสัมผัสคำและวลี

การเล่นสัมผัสคำและวลีประกอบด้วยการเล่นสัมผัสด้วยพยัญชนะ สระ ตัวสะกด วรรณยุกต์ การเล่นสัมผัสคำมีการบังคับในตำแหน่งตามฉันทลักษณ์เพลงโคราช ทั้งนี้ เพลงโคราชนิยมการเล่นสัมผัสในรูปแบบของคำเดี่ยวและคำคู่ ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ว่า

อัตลักษณ์ที่แท้จริงของเพลงโคราชจึงเน้นที่ คำสัมผัส คำคล้องจอง ต่างจากบริบทของการขับร้องภาคอื่น ๆ เพราะเพลงโคราชใช้คู่คำเป็นการสัมผัส “คู่คำ” คืออะไร ต้องดูที่บริบทของคนไทย คำไทย ภาษาไทย ที่ใช้พูดใช้เจรจากัน เมื่อใช้สองคำรวมเป็นหนึ่งประโยคถึงจะเข้าใจ อย่าง กระรอก กระแต เป็นการใช้คำสองคำ ถึงจะสื่อสารได้เข้าใจ อย่างจะใช้ว่ารอกก็จะไม่เข้าใจ ต้องใช้สองคำนี้แหละเรียกว่า คำคู่ ที่มีแต่ในเฉพาะเพลงโคราชเท่านั้น และการบังคับสระ สัมผัสนอก สัมผัสใน ตามฉันทลักษณ์การเล่นสัมผัสด้วย

ตัวอย่าง คำคู่ เช่น กระรอก กระเรี่ยกระราด กระร้อกกระหรอย กระหรี้กระแต กระเต็ด กระเตี๋ยว ตั๊กกระแตน ตั๊กกระโต้น กระต๊าด มื้อนี้คือคำคู่ ประสาท ประเสริฐ ประสิทธิ์ ประสุทธ์ สมมติในเพลงว่า จะไม่ได้อยู่ นำต่อ จะไปแล้วบ่อ นำตาล คิดถึงเจ้า เยาวมาลย์ โศกสะอื้น กลืนน้ำตา เห็นไหมคำคู่จะไหลตามกันมา

วิธีการเล่นสัมผัสคำคู่ เราต้องนึกก่อนว่าถ้าจะใช้กลุ่ม กอ ไก่ แล้ว กอ ไก่ จะมีอะไรบ้าง เช่น ก๊อกแก๊ก และอะไรอีกก็ต้องคิดต่อไป ฉะนั้นเราจะเห็นคำคู่ในเพลงโคราช วิ่งลื่นไหลอยู่ในบทกลอนเพลงทั้งหมด อย่าง ขอ ไข่ ก็ เขตขาม เขตขั้น กลุ่ม สอ ศอ ษอ ... ก็ ศิลปะ ศิลปิน (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

อย่างเล่นสัมผัสคำคู่ ทำเหมาะ ละเนอทำเหม็ง พอแต่หมดงานเพลง ... แก่ อยู่บ้านทำไม ทำแห้งทำรา ทำนาหรือทำไร่ หรือรับจ้างเขาทำหมด ทำข้าวโพด หรือทำมัน (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

ภาพที่ 35 ผู้วิจัยเข้าร่วมอบรมการประพันธ์เพลงโคราช เมื่อวันที่ 6 มีนาคม พ.ศ. 2561
ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (6 มีนาคม 2561)

ภาพที่ 36 ผู้วิจัยเข้าร่วมอบรมการประพันธ์เพลงโคราช เมื่อวันที่ 7 มีนาคม พ.ศ. 2561
ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (7 มีนาคม 2561)

ผู้วิจัยนำเสนอตัวอย่างการเล่นสัมผัสตามฉันทลักษณ์เพลงโคราช กรณีศึกษากลอนเพลงที่แบบ 3 คู่ (ปรากฏทุกท่อนยกเว้นท่อนปรบมือกลางกลอน) ตัวอย่างนี้เป็นกลอนที่ใช้เนื้อความที่มีความเข้าใจง่าย โดยเป็นบทกลอนที่ใช้เป็นต้นแบบการประพันธ์เพลงโคราชในโครงการ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

อบรมเชิงปฏิบัติการ หลักสูตรการแสดงและการประพันธ์กลอนเพลงโคราช จัดโดยสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ร่วมกับสมาคมเพลงโคราช ระหว่างวันที่ 6-7 มีนาคม พ.ศ. 2561 ซึ่งตัวอย่างกลอนเพลงโคราชได้บรรจุคำร้องในรูปแบบตารางกลอนเพลงตามแนวคิดทฤษฎี 4 ช่อง ของครูบุญสม สังข์สุข นายกสมาคมเพลงโคราช ซึ่งครูกำปั่น ข่อยนอก ได้ให้ความอนุเคราะห์ในการอธิบายสาระสำคัญตามแนวทางของครูกำปั่น ข่อยนอก ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

ใส่ผ้าแพรผ้าไหม	ก็ไม่ให้**สีหม่น**	ลูกหลานมาพร้อมกันทุก**คน**	เอย...กลางเมืองราช**สีมา**
ด้วยเทิดทูนพระ*คุณใหญ่*	**มา**รำถวายให้*คุณ**ย่า***	แต่งตัวสวยสด**ใส**	ไม่มี**ใคร**รา**ศีหมอง**

ท่อนที่ 1 อารัมภบท (2 บรรทัด) ปรากฏคำไม่บังคับ มีหรือไม่ก็ไม่ถือว่าผิด คือ *คุณใหญ่ - คุณย่า* คำบังคับ คือ คำคู่ (สีหม่น สีมา สีหม่อง) และการเล่นสัมผัสสระภายใน คือ คำว่า ใส-ใคร, มา-ย่า

น้ำอบน้ำหอมพร้อม**โฉลม**	ดูคำคมงาม**แฉล้ม**	ทั้งประแป้งแต่งแต้ม	มาร่ายรำนำ**ฉลอง**
รำนำ**ฉลอง**	แคล้วคล่อง**เฉลียวฉลาด**	สมศักดิ์ศรีชาว**โคราช**	แม่**โฉม ... เฉลา**...วา*

ท่อนที่ 2 เดินกระทู้ต้น หรือกระทู้เดินกลอนและตบ (ปรบ) มือกลางกลอน (2 บรรทัด) ปรากฏคำคู่ คือ โฉลม แฉล้ม ฉลอง เฉลียวฉลาด โฉมเฉลา , คำบังคับ ประโยคที่ 1 คือ โฉลม - คม แฉล้ม - แต้ม ฉลอง -หมอง (ท่อนที่ 1) และ ประโยคที่ 2 คำว่า นำฉลอง - คล่อง เฉลียวฉลาด - โคราช โฉมเฉลา (สะดือเพลง -ปรบมือ)

มาบวงสรวงผู้**สูงศักดิ์**	รวมใจภักดิ์...อา อัน**สูงสุด**	คุณย่าเทียบ เปรียบประดุจ	สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่**สูงส่ง**...เงอ

ท่อนที่ 3 กระทู้ปลาย (1 บรรทัด) ปรากฏคำคู่ คือ สูงศักดิ์ สูงสุด สูงส่ง และ คำบังคับสัมผัส สูงศักดิ์ - ภักดิ์ สูงสุด - ประดุจ สูงส่ง - ยง (ท่อนที่ 4)

คุณงามความดี **ที่ยืนหยัด**	เป็นเกียรติประวัติ..นา อัน**ยืนยง**	บารมีย่าคุ้ม บ้านชุ่มเมืองเย็น	มายั้ง ... **ยืน** ... **ยาว***

ท่อนที่ 4 ปลายลง (1 บรรทัด) ปรากฏคำคู่ ยืนหยัด ยืนยง ยืนยาว, คำบังคับสัมผัส ยืนหยัด - ประวัติ ยืนยง - สูงส่ง (ท่อนที่ 3), ยืนยาว - เหลา(สะดือเพลง ท่อนที่2) และการเล่นสัมผัสสระภายใน คำว่า คุ้ม - ชุ่ม และ เย็น - ยืนยาว (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

4. จำนวนคำ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จำนวนคำในวลีที่เหมาะสม คือ ตั้งแต่ 6-8 คำ หากแต่ใช้ 8-10 คำต่อวลี จะยากต่อการว่าเพลง แต่ก็ถือว่าเป็นกลอนที่ยอดเยี่ยมหากมีสัมผัสคำที่ร้อยเรียงกัน ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ความว่า

> *จำนวนคำ วลีแรก 6 คำ อย่าง “หรือซื้อควายเอาไปฆ่า” “หรือซื้อม้าเอาไปขี่” หรือ วลี 5 คำ* อย่าง “ปลูกผักกาดผักชี” “หาบคอนเอาไปขาย” *เพลงโคราชนิยมใช้ 6 คำ ในปัจจุบัน แต่ถ้าระเบียบเพลง เพลงที่เกิน 6 คำ เค้าเรียกว่า เป็นเทพของเพลงโคราช* (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

5. สะดือเพลง

สะดือเพลง หมายถึง คำคู่ในตำแหน่งคำสุดท้ายของท่อนที่ 2 (ท่อนกระทู้ต้น) ซึ่งต้องปรบมือทุกครั้งที่ร้องคำนี้เพื่อเป็นสัญลักษณ์ สืบเนื่องไปสัมผัสกับคำสุดท้ายท่อนที่ 4 (ท่อนปลายลง) ซึ่งเป็นคำสุดท้ายของกลอน เช่น

ท่อน 1
ทำเหมาะ ละเนอทำเหม็ง พอแต่หมดงานเพลง ... แก่อยู่บ้านทำไม
ทำแห้งทำรา ทำนาหรือทำไร่ หรือรับจ้างเขาทำหมด ทำข้าวโพดหรือทำมัน
ท่อน 2 (สะดือเพลงคือ คำสุดท้าย *ปรบมือ)
พอหมดหน้า งานเพลง พี่เอง ไปทำอะไร หรือรับจ้าง เขาเลื่อยไม้
อยู่ปอยเปต เขตอรัญ ระอารึง ระอารัด หรือเล่นแต่เพลงโคราช ... **ระอาร้าน***
ท่อน 3
หรือซื้อควายเอาไปฆ่า ซื้อม้าเอาไปขี่ ปลูกผักกาดผักชี แล้วหาบคอนเอาขาย
ท่อน 4 (คำสุดท้ายเล่นสัมผัสกับสะดือเพลง)
ทำไปทำมา ไอ้ไร่นาแก่ทำไหม หรือไถแต่หม่องอีบิ้งสามมุม บ่อนอื่นไปทำ ... **มัน**

จากข้างต้น ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายการเล่นสัมผัสสะดือเพลง โดยยกตกอย่างสะดือเพลง คำว่า “ระอา...ร้าน” ซึ่งไปสัมผัสกับคำสุดท้ายของกลอน คำว่า “มัน” ในลักษณะสัมผัสแม่กน ความว่า

> *สะดือเพลง คำคู่ที่ต้องเล่นสัมผัสตัวสะกด อย่างระอาร้าน* หมายถึง บนร้านบนโรง ตัวสะกด นอ หนู ร้าน สระกน อย่าง สำนวนตัวอย่าง สองแง่สองง่าม หรือไถแต่หม่อง อีบิ้งสามมุม บ่อนอื่นไปทำ ... มัน หม่อง หมายถึง สถานที่*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

(ฝ่ายหญิง) ทำเหมาะ ละเนอทำเหม็ง พอแต่หมดงานเพลง แก่อยู่บ้าน ... ทำไม

ทำแห้งทำราทำนาหรือทำไร่ หรือรับจ้างเขาทำหมด ทำข้าวโพดหรือทำมัน พอหมดหน้างานเพลง พี่เองไปทำอะไร หรือรับจ้างเขาเลื่อยไม้

อยู่ปอยเปตเขตอรัญ ระอารึงระอารัด หรือเล่นแต่เพลงโคราช...ระอาร้าน หรือซื้อควายเอาไปฆ่าซื้อม้าเอาไปขี่ ปลูกผักกาดผักชีแล้วหาบคอนเอาขาย*

ทำไปทำมา ไอ้ไร่นาแก่ทำไหม หรือไถแต่หม่องอีบิ้งสามมุม บ่อนอื่นไปทำ ... มัน (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายถึง “คำ” ในตำแหน่ง “สะดือเพลง” และตำแหน่งคำสุดท้ายของ “ท่อนปลายลง” ซึ่งได้กล่าวถึงนัยของการเล่นสัมผัสที่ถูกต้องไว้ว่า

อย่างเช่นตอนปรบมือที่สะดือเพลง ที่เป็นคำคู่ “อมปลายไม่อยู่” หมายถึง เมื่อปรบมือคำนั้น ๆ พอว่าไปเรื่อย ๆ พอไปลงสระอื่นที่ท้ายบทแล้วลงไม่ถูก ไม่สัมผัสคำนั้น การเล่นกลอนสดหมอเพลงจะคิดปลายไว้แล้วว่า จะลงปลายตบมือคำนั้นใช้คำอะไร อย่างคำว่า ซึมทรวง คำสุดท้ายที่สะดือเพลง จะต้องลงปลายของบทที่ สระอวง เหมือนกัน จะร้อยเรียงตั้งแต่หัวจรดท้าย (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

6. การเหยียบปลายเพลง

การเหยียบปลายเพลง หมายถึง ระเบียบวิธีการขึ้นบทใหม่เพื่อเป็นการว่าเพลงโต้ตอบกลับอีกฝ่าย โดยนำวลีสุดท้ายที่ฝ่ายตรงข้ามว่ามาขึ้นเหยียบปลายอีกครั้ง ตัวอย่าง วลีสุดท้ายของเพลงถามข่าวเรื่องทำนา ของครูกำปั่น ข่อยนอก “...ทำไปทำมา ไอ้ไร่นาแก่ทำไหม *หรือไถแต่หม่องอีบิ้งสามมุม บ่อนอื่นไปทำ ... มัน”* จากนั้นขึ้นบทใหม่โดยการเหยียบปลายเพลง ดังตัวอย่างที่ปรากฏการเล่นสัมผัสคำคู่ในกลุ่มพยัญชนะ ทอ ทหาร มอ ม้า โดยเริ่มจากเหยียบปลายเพลงต่อท้ายจากบทที่ 1 ของฝ่ายหญิง เพื่อเข้าสู่การโต้ตอบว่าเพลงของฝ่ายชาย ตามที่ ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ว่า

ฝ่ายหญิงร้องท้ายบทที่ 1 ... หรือไถ่แต่หม่องอีบิ้งสามมุม บ่อนอื่นไม่ทำ ... มัน?

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ฝ่ายชายร้องเหยียบปลายว่า ... หรือไถแต่หม่อง ว่าอีบึงสามมุม ว่าบ่อนอื่น ...ไม่ทำมัน พอแต่ละงานเพลงฉันเองก็จักสาน ทำมดทำแมงทำแดงทำม่วง

*พอแต่หมดงานเพลง ว่าฉันเองไปทำไม ไปหาตัดไม้ไผ่มาทำลอบทำหมวง คนมีฝีมือมันก็ต้องทำแม้น...ทำมัน**

แนวเป็นช่วงจักสาน มีงานก็ทำสา สานกระบุงสานตะกร้า ทำลอบทำไซ แต่ว่ากระดังฝัดข้าว ตัวของเราจะทำใหม่ เพราะเวลาฝัดข้าว มันกัดเอาแต่โมมเมีย ฉันเลยไม่ทำ...มัน

สังเกตว่าพอเหยียบปลายเพลง ก็จะมากันเป็นฝูง อย่าง ทอ ทหาร มอ ม้า ก็จะตามมากันบ่อย ๆ เยอะมาก เช่นนี้ เรียกว่า "การเล่นพยัญชนะ" นอกจากนั้น ยังเล่นสัมผัสนอก สัมผัสใน เล่นคำคู่ (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

จุดประสงค์ของการเหยียบปลายเพลงนั้นเกิดขึ้นเพื่อส่งเสริมให้เนื้อหามีลักษณะการหยอกล้อ โต้ตอบกัน เพื่อสร้างอรรถรสและความสนุกสนาน ตามที่ ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ว่า

ใช้ปลายเพลงของอีกฝั่งเป็นต้นเพลง หรือท้ายบทก่อนหน้า เพื่อขึ้นเป็นต้นเพลง ของบทใหม่ คล้าย ๆ การย้ำคำพูดที่พูดหญิงถามมา เช่น หรือไถ่แต่หม่องอีบิ้งสามมุม บ่อนอื่นไม่ทำ ... มัน การเหยียบปลายกัน เป็นการแสดงแบบหยอกล้อกันให้ฟังดูสนุกสนาน* (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

7. การโอ่

การขึ้นต้นก่อนเข้าบทร้อง โดยครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายว่า *"การโอ่เป็นการตั้งเสียงว่าจะเอาเสียงไหน เราเลยต้องโอ่นำก่อนร้องเพลง เวลาร้องใช้มือขวาปิดหูขวาเพื่อให้ได้ยินเสียงตนเอง ไม่ให้เสียงเพี้ยน"* (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 37 การร้องโอ่

ที่มา : (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: 29)

โดยวิธีการร้องโอ่ให้ทำลำคอให้ปลอดโปร่ง เปล่งเสียงจากปอดภายใน พุ่งตรงมายังลำคอ ผ่านลูกคอ ด้วยสำเนียงว่า โอ้ โอ่ ๆๆๆๆๆๆ เออๆๆๆๆ เอย-เออ ๆๆๆ เอย วิธีการฝึกเสียงให้เกิดลูกคอต้องฝึกฝนคำว่า “โอ้โอ่” ให้ชำนาญ โดยเฉพาะช่วงเวลาเช้า จนกระทั่งเสียงเข้าที พยายามสูดลมให้เต็มปอด แล้วค่อย ๆ ปล่อยออกตามเสียงคำว่า “โอ้โอ่” ทีละน้อย ๆ เปรียบเสมือนการฝึกลมปราณในตัวเอง ทั้งนี้ ต้องฝึกฝนด้วยสมาธิ ตั้งจิตให้มั่นคง จิตจับอยู่ที่กระแสเสียงที่ไหลผ่านลำคอ ตั้งอารมณ์ไว้ที่เสียงโอ่ แล้วเมื่อฝึกฝนจนสำเร็จก็จะเกิดสมาธิโดยปริยาย (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: 3) ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การโอ่ เป็นเอกลักษณ์หนึ่งของเพลงโคราชที่ปรากฏเด่นชัดและมีความแตกต่างจากเพลงพื้นบ้านทั่วไป ทั้งในด้านวิธีการเปล่งเสียง ลีลาของทำนองและท่าทางประกอบการร้องโอ่ที่เป็นลักษณะเฉพาะ

ภาพที่ 38 ท่าทางการโอ่ของผู้เข้าร่วมอบรมการประพันธ์เพลงโคราช

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (7 มีนาคม 2561)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

8. การร้องสร้อย

การร้องสร้อย หมายถึง วิธีการร้องทำนอง ๆ หนึ่ง โดยให้ฝ่ายหนึ่งร้องสอดประสานขึ้นมาทันทีในขณะที่ฝ่ายหนึ่งกำลังร้องกลอนท่อนกระทู้เดินกลอน (กระทู้ที่ 2 หรือกระทู้ต้น) ลักษณะของการร้องสอดประสานดังกล่าว ช่วยให้กลอนเพลงสนุกสนาน มีจังหวะที่ชัดเจนขึ้น เนื่องด้วยท่อนกระทู้เดินกลอนมีจังหวะสามัญอยู่ในตัวทำนอง ส่งผลให้เกิดความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ตามที่ครูกาเหว่า โชคชัย (ภรรยาครูกำปั่น ข่อยนอก) ซึ่งเป็นหมอเพลงโคราชที่ปัจจุบันร้องคู่กับครูกำปั่น ข่อยนอก ในทุกโอกาส โดยครูกาเหว่า โชคชัย ได้อธิบายวิธีการร้องและคำร้องไว้ความว่า

> *การร้องสร้อย ก็จะร้องสวนขึ้นทันที เมื่ออีกฝ่ายร้องทำนองกระทู้ต้น (กระทู้เดินกลอน) ตัวอย่าง ทำนองสร้อย ก็จะมีแบบสั้น “ชะ ชะ ช่า...(อา...)” ก็จะร้องในตอนขึ้นท่อน 2 (ท่อนกระทู้ต้น) แบบสั้น อีกแบบ ก็ “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ...” แบบยาว “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ช่า...” แล้วก็อีกแบบ “ชัย ยะ ชะ ชิ ช้า ชา ชิ ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ช่า...” เวลาเข้าทำนองเดินกลอนก็จะใช้ได้ สองสามรูปแบบ ทีนี้ ตอนเดินกลอนก็จะใช้ได้อย่างง่ายสุด ช่ะ ช่ะ ช่ะ ชัย ยะ ชัย ยะ ก็จะร้องสวนขึ้นมาตอนเริ่มเดินกระทู้ ก็ร้องให้ลงจังหวะ ในท่อนกระทู้พอดี*
> (กาเหว่า โชคชัย, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

9. การเอื้อนเสียง

การเอื้อนเสียง หมายถึง การเอื้อนในตำแหน่งคำสุดท้ายของท่อนที่ 1 อารัมภบท ประโยคที่ 1 ท่อนที่ 2 กระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) ประโยคที่ 2 และท่อนที่ 4 ปลายลง ในตำแหน่ง (...) หน้าวลี และคำในสะดือเพลง* โดยเอื้อนเสียงให้โหยหวนหรืออ่อนโยนหรือดุดัน ตามแต่ลักษณะเพลง ซึ่งในท้ายของประโยคแรกบ้างร้องว่า “ดอกนาน้องนา” หรือ “เอ้อ เอ้อ เอ้อ .... เอ้อ” ก็ไม่ถือว่าผิด ทั้งนี้ เพื่อเป็นสัญลักษณ์ด้านอรรถรสประจำท่อนนั้น ๆ ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายในตัวอย่างว่า

> *ทำเหมาะ ละเนอทำเหม็ง พอแต่หมดงานเพลง (...) แก่อยู่บ้านทำไม*
> *ทำแห้งทำรา ทำนาหรือทำไร่ หรือรับจ้างเขาทำหมด ทำข้าวโพดหรือทำมัน*
> *พอหมดหน้า งานเพลง พี่เองไปทำอะไร หรือรับจ้างเขาเลื่อยไม้*
> *อยู่ปอยเปตเขตอรัญ ระอารึงระอารัด หรือเล่นแต่เพลงโคราช (...)ระอาร้าน**
> *หรือซื้อควายเอาไปฆ่า ซื้อม้าเอาไปขี่ ปลูกผักกาดผักชี แล้วหาบคอนเอาขาย*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

*ทำไปทำมา ไอ้ไร่นาแก่ทำไหม หรือไถแต่หม่องอีบิ้งสามมุม บ่อนอื่นไปทำ(...)มัน**

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

10. การใช้ภาษาโคราช

ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายว่า *“เพลงก้อม” เป็นที่มาของ “เพลงโคราช”คนโคราชเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน พูดจาเป็นคำคล้องจองกัน คำที่พูดเมื่อผสมกับเสียงวรรณยุกต์ภาษาไทยโคราช เป็นเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ เกิดเป็นทำนองอย่างเพลงโคราช* (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561) ซึ่งสอดคล้องตามที่ ถาวร สุบงกชและคณะ กับ ปรีชา อุยตระกูล กล่าวถึง ความโดดเด่นด้านการใช้ภาษาโคราชในกลอนเพลง ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ความไพเราะของเพลงโคราชเกิดจากการใช้ภาษาไทยกลางผสมผสานกับภาษาโคราช ทำนองมีลักษณะเสียงสูง ๆต่ำ ๆ หากคุ้นชินกับสำเนียงโคราชที่มีความแปร่งไปจากภาษาไทยกลางและคำศัพท์เฉพาะในภาษาโคราชก็จะช่วยให้เข้าใจเนื้อความของเพลงโคราชมากยิ่งขึ้น แต่ปัจจุบันพบว่าเพลงโคราชมีการใช้ภาษาไทยกลางมากกว่าภาษาโคราช สรุปได้ว่าเพลงโคราชโดดเด่นเรื่องของภาษา 2 ลักษณะ คือ สำเนียงของคำและความหมายของศัพท์เฉพาะในภาษาโคราช (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 32) ข้อสังเกตอีกประการเรื่องการปรับเสียงวรรณยุกต์ของคำบางคำ บ้างออกเสียงตามคำในภาษาอีสานโดยตรง บ้างเป็นภาษาโคราชโดยเฉพาะ (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 32) นอกจากนี้ ยังปรากฏว่าภาษาโคราชมักใช้เป็น “คำขยาย” เพื่อประสิทธิภาพในการสื่อความ เน้นความหมายให้เกิดภาพที่ชัดเจนขึ้น (ถาวร สุบงกช และคณะ, 2536: 32)

ตัวอย่าง ลักษณะของเสียงที่แปร่งไปจากภาษาไทยกลาง แต่มีความหมายเหมือนกัน

วัว	ออกเสียง	งัง
ขบขัน	ออกเสียง	คบขัน
บริสุทธิ์	ออกเสียง	บริซุด

ตัวอย่าง คำศัพท์และวลีเฉพาะในภาษาโคราชที่โดดเด่น

เอา	หมายถึง	รัก แต่งงาน
จิ	หมายถึง	จะ
ดา เดิ้ง	หมายถึง	ด้วย
เตลิด	หมายถึง	เลยไป
อ่วย	หมายถึง	เลี้ยว เปลี่ยนทิศทาง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ตัวอย่าง การออกเสียงในคำภาษาไทยกลางแต่ปรับวรรณยุกต์ให้เป็นเสียงของภาษาโคราช

ฆ่า	ออกเสียง	ข่า
น้อย	ออกเสียง	น่อย
ท้อง	ออกเสียง	ท่อง

ตัวอย่าง ภาษาโคราชที่ใช้เพื่อการขยายความ

ดำคุมมุม	หมายถึง	ดำสลัว ๆ
ลอยเวิ่น (ลอยแบบสง่า)	หมายถึง	ลอย
เตี้ยต้อกม่อก	หมายถึง	เตี้ย
เขียวตื๊อ (เขียวมาก)	หมายถึง	สีเขียว

3.1.1.2 โครงสร้างฉันทลักษณ์

จากการศึกษาทัศนะเรื่องโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชจากเอกสารทางวิชาการในบททบทวนวรรณกรรมพบว่า โครงสร้างบทร้องหรือฉันทลักษณ์ของเพลงโคราช 1 กลอนปรากฏ 2 ข้อสรุปดังนี้

ข้อสรุปที่ 1 กล่าวไว้ว่า ประกอบด้วย 3 ท่อน คือ ท่อนต้น (ประโยคที่ 1-3) ท่อนกระทู้ (ประโยคที่ 4-6) และท่อนปลาย (ประโยคที่ 7-10)

ข้อสรุปที่ 2 กล่าวไว้ว่า ประกอบด้วย 5 ท่อน ได้แก่ ท่อนขึ้น (ประโยค 1-3) ท่อนเดินกลอนหรือกระทู้เพลง (ประโยค 4-5) ท่อนตบมือกลางกลอน (ประโยค 6) ท่อนกระทู้ลง (ประโยค 7-8) และท่อนปลายลง (ประโยค 9-10)

ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้แสดงแนวคิดด้านโครงสร้างเพลงโคราชว่า โครงสร้างฉันท-ลักษณ์ประกอบด้วยบทกลอนเพลง 4 ท่อน ทั้งนี้ สัดส่วนจำนวนประโยคตามโครงสร้างเพลงและการเล่นสัมผัสคำยังคงเหมือนกันตามที่ศิลปินและนักวิชาการแสดงทัศนะไว้ข้างต้น โดยครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายลักษณะเฉพาะภายในโครงสร้างฉันทลักษณ์ว่า

คำสัมผัสต้องร้อยให้ถูกช่อง ถูกคำคู่ เหมือนการร้อยเข็ม ถ้าไม่ถูกช่อง ถูกทาง ก็ไม่ถูกต้อง ไม่ไพเราะ บางคนอาจจะเสริมคำบางคำเข้าไป ก็ไม่ผิด

แม้ว่าบทกลอน บทกวี จะมีฉันทลักษณ์กำกับ แต่ในแต่ละบทกวี กลอนแปดก็จะมีฉันทลักษณ์ ถ้าผิดจากนั้นก็จะผิดจากฉันทลักษณ์ เพลงโคราชก็จะมีฉันทลักษณ์ คือ ใช้คำคู่ประกอบ อย่างลำตัดก็จะมีคำเดี่ยว บทกาพย์กวี บทกลอน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ก็มีฉันทลักษณ์กำกับ คือ แปดคำ ฉะนั้นจะแต่งอะไรอย่าให้ผิด อย่าง ว่าเพลงลงเกาเหลาไท ต้องไปลง ไปหา คำว่า เหลาเทอ ลอ ลิง ทอ ทะหาร จะลงคำคู่อื่นไม่ได้

เพลงโคราชก็ใช้คำคู่ประกอบกันร้อยเรียงให้เป็นฉันทลักษณ์ ภาษาโคราชเรียกว่า เพลงขัดอัน แม้ว่าจะได้เนื้อความแต่ก็ผิดฉันทลักษณ์ไม่ได้ คำคู่ต้องลงเหมือนกัน

เพลงโคราชจะต้องมีพลความและเนื้อความ เพลงโคราชต้องใช้พลความคือต้องหาคำคู่มาสอดใส่ให้เป็นคู่กัน เพื่อที่ไปหาเนื้อความได้สมบูรณ์ (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

ตัวอย่างกลอนครูกำปั่น ข่อยนอก ซึ่งครูกำปั่นได้อธิบายว่าเป็นบทกลอนที่แสดงโครงสร้างฉันทลักษณ์อย่างสมบูรณ์ ทั้งพลความ เนื้อความ และการเล่นสัมผัสคำคู่แท้ คู่หนุน คำทั่วไป ที่เล่นสัมผัสพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ ประกอบด้วย 6 ประโยค 4 ท่อนดังนี้

ทำเหมาะ ละเนอ**ทำเหม็ง** พอแต่**หมด**งาน**เพลง** ... แก่อยู่บ้าน**ทำไม**
ทำแห้ง**ทำรา ทำนา**หรือ**ทำไร่** หรือรับจ้างเขา**ทำหมด ทำข้าวโพด**หรือ**ทำมัน**
พอหมดหน้า งาน**เพลง พี่เอง** ไปทำ**อะไร** หรือรับจ้าง เขา**เลื่อยไม้** อยู่ปอย**เปต เขตอรัญ**

(ซ้ำ) ระอารึง ระอารัด หรือเล่นแต่ เพลง**โคราช** ... **ระอาร้าน** ***
หรือซื้อ**ควาย**เอาไป**ฆ่า** ซื้อ**ม้า**เอาไป**ขี่** ปลูก**ผักกาดผักชี** แล้วหาบ**คอน**เอา**ขาย**
ทำไมทำมา ไอ้ไร่นาแก่**ทำไหม** หรือ**ไถ**แต่หม่องอี**บิ้ง**สามมุม **บ่อน**อื่นไป**ทำ...มัน**
(สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 46)

ตามแนวคิดโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชของครูกำปั่น ข่อยนอก ผู้วิจัยพบว่าประกอบด้วย 4 ส่วน คือ ทำนองโอ่ ทำนองกลอนเพลงโคราช ทำนองสร้อยและทำนองเหยียบปลายเพลง ตามคำอธิบายดังนี้

ส่วนที่ 1 ทำนองโอ่ (ทำนองขึ้นกลอนเพลงโคราชและทำนองเอื้อนท้ายประโยค)

โอ้	โอ โอ่ โอ้	เออ เอ๋อ ๆ ๆๆ ๆ ๆ ๆ เอ้อ เอ่อ เออ เอย.....เอย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ส่วนที่ 2 ทำนองกลอนเพลงโคราช

ครูกำปั่น ข่อยนอก นิยามใช้คำว่า “วรรค” แทนคำว่า “ท่อน” แต่ด้วยงานวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยและสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ไทย ผู้วิจัยจึงกำหนดนิยามคำว่า “ท่อน” หมายถึง “วรรค” ที่มีคำประพันธ์บรรจุเป็นทำนองยาวเทียบเท่ากับประโยคเพลง 8 ห้อง ซึ่งประกอบด้วยวรรคหน้าวรรคหลังภายในประโยค เพื่อให้เกิดความเข้าใจเรื่องลีลาของทำนองและจังหวะในขั้นตอนการศึกษาและวิเคราะห์ต่อไป ทั้งนี้ทำนองกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิมตามแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอก ประกอบด้วย 6 ประโยค ตามที่ได้กล่าวมาข้างต้น โดยจำแนกเป็น 4 ท่อน**ดังนี้**

ท่อนที่ 1 ทำนองอารัมภบท (เกริ่นนำ) ยาว 2 ประโยค

ท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) ยาว 2 ประโยค

ท่อนที่ 3 ทำนองกระทู้ปลาย ยาว 1 ประโยค

ท่อนที่ 4 ทำนองปลายลง (ลงกลอน) ยาว 1 ประโยค

คำประพันธ์ที่บรรจุในแต่ละสำนวน (วรรค) สามารถใช้คำได้ 6-10 คำ ไม่ได้กำหนดตายตัว หากแต่ใช้คำมาก เป็นการแสดงถึงทักษะการประพันธ์เพลงที่ดีเยี่ยม หมอเพลงหรือผู้ร้องต้องใช้ทักษะมากเช่นกัน แต่ปกติสำหรับเพลงทั่วไป นิยมที่ 6-8 คำ เนื่องจากเหมาะต่อการฝึกร้องเบื้องต้น ผู้ฟังเกิดความเข้าใจง่ายและสะดวกต่อการประพันธ์สำหรับผู้เริ่มฝึกหัด สำหรับการเล่นสัมผัสบังคับ สัมผัสนอก สัมผัสใน นิยมใช้คำในตำแหน่งกลางและคำสุดท้ายของสำนวน เช่น หากใช้สำนวนที่มี 8 คำ ก็จะเล่นสัมผัสในตำแหน่งคำประมาณคำที่ 4 หรือ 5 และคำสุดท้ายคือ คำที่ 8 หากใช้สำนวนที่มี 6 คำ จะเล่นสัมผัสในตำแหน่งคำประมาณคำที่ 2 หรือ 3 และคำสุดท้ายคือคำที่ 5 หรือ 6 เมื่อจบเพลงแล้วอีกฝ่ายต้องการโต้ตอบด้วยบทใหม่ หมอเพลงจะร้องซ้ำสำนวนท้ายของบทก่อนหน้าเรียกว่า “เหยียบปลายเพลง” ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอกได้อธิบายโครงสร้างกลอนเพลง 4 ท่อน ไว้ว่า

> *กลอนจะมีสี่วรรค วรรคต้น เป็นการพูดอารัมภบท เพลงกลอนจะพูดถึงเรื่องอะไร มีคำคู่เหมือนกัน สองคู่บ้าง สามคู่บ้าง วรรคกระทู้ต้น กระทู้แรก เป็นการบรรยายต่อเชื่อมมาจากอารัมภบท จะมีสะดือเพลง ที่เรียกว่า กลางกลอน ที่ใช้สำหรับปรบมือ ถ้าปรบมือลงสระอะไร ก็จะบังคับปลายเพลงให้ลงสระนั้น ถ้าลงสระอื่น ๆ ถือว่าผิดหลักเกณฑ์ ผิดสัมผัส สมมติว่า “น้ำเต็มอยู่ในตุ่ม ใครเหล่าจะนำตัก นำตวง” อันนี้ คือ สะดือเพลง ปรบมือคำคู่คำสุดท้าย ต่อไปจะต้องลงสระอวง ถ้าลงสระอื่นถือว่าผิด วรรคที่ 3 เรียกกระทู้ปลาย เชื่อมไปหาวรรคปลายเพลงหรือปลายลงคือ วรรคที่ 4 และนี้เป็นเอกลักษณ์หนึ่งของเพลงโคราชที่มีเหนือกว่าเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ เด่นตรงคำคู่ นอกเหนือจากคำคู่ก็เป็นตัวอักษร*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

อย่างถ้า ตอ เต่า มา ในบทร้องก็จะมีคำที่ใช้ ตอ เต่า ไหลมาเป็นฝูงเลย สอ เสือ มา อักษร ส ศ ษ ก็จะมา (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

จากความข้างต้นผู้วิจัยสรุปในรูปแบบตารางภาพได้ดังนี้

ท่อนที่ 1	ประโยคที่ 1	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6-	- -1 2 3 4 5
	ประโยคที่ 2	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5
ท่อนที่ 2	ประโยคที่ 1	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5
	ประโยคที่ 2	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5-
ท่อนที่ 3	ประโยคที่ 1	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5
ท่อนที่ 4	ประโยคที่ 1	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5-

ภาพที่ 39 โครงสร้างฉันทลักษณ์ตามแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอก

ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

ผู้วิจัยทำการอธิบายโครงสร้างกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ตามแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอก โดยจากการศึกษากลอนเพลงโคราชพบว่าในแต่ละสำนวนปรากฏตั้งแต่ 2 คำ ขึ้นไป ซึ่งในกรณีนี้กำหนดไว้ที่ 6 คำ เพื่อให้เกิดความเข้าใจมากขึ้นดังนี้

ท่อนที่ 1 ทำนองอารัมภบท (เกริ่นนำ) ยาว 2 ประโยค

1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	... 1 2 3 4 5 6
1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6

ท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) ยาว 2 ประโยค

1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6
1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	**4 5 6**

ท่อนที่ 3 ทำนองกระทู้ปลาย (หลังปรบมือกลางกลอน) ยาว 1 ประโยค

1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6

ท่อนที่ 4 ทำนองปลายลง (ลงกลอน) ยาว 1 ประโยค “**123456**” สำนวนเหยียบปลายเพลง

1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	**1 2 3 4 5 6**

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ส่วนที่ 3 ทำนองสร้อย

ผู้วิจัยยกตัวอย่าง โครงสร้างทำนองสอดประสานแบบยาว โดยครูกาเหว่า โชคชัย (คณะกำปั่น บ้านแท่น)

ชัย ยะ	**ชะ ชิ ช้า**	**ชา**	**ชิ ชา**	**ชัย ยะ**	**ชะ ชิ ช่า**	**----**	**----**
1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6
1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6
พอหมด หน้า	*งาน**เพลง***	***พี่เอง***	*ไปทำ**อะไร***	*หรือรับจ้าง*	*เขา**เลื่อย ไม้***	*อยู่ปอย **เปต***	***เขตอรัญ***

(กาเหว่า โชคชัย, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

ส่วนที่ 4 ทำนองเหยียบปลายเพลง

ผู้วิจัยยกตัวอย่าง เพลงถามข่าวเรื่องทำนา ของครูกำปั่น ข่อยนอก บทที่ 2 ฝ่ายชาย เป็นผู้โต้ตอบ “หรือไถแต่หม่อง ว่าอีบึงสามมุม ว่าบ่อนอื่น...ไม่ทำมัน พอแต่ละงาน เพลงฉันเองก็จักสาน ทำมดทำแมง ทำแดงทำม่วง”

ตัวอย่างท้ายบทที่ 1 ฝ่ายหญิง “หรือซื้อควายเอาไปฆ่า ซื้อม้าเอาไปขี่ ปลูกผักกาดผักชี แล้วหาบคอนเอาขาย ทำไปทำมาไอ้ไร่นา แก่ทำไหม *หรือไถแต่หม่องอีบึงสามมุม บ่อนอื่นไม่ทำมัน”* เข้าสู่บทที่ 2 ท่อนที่ 1 ทำนองอารัมภบท (เกริ่นนำ) ยาว 2 ประโยค โดยการเหยียบปลายเพลงดังนี้

1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6
หรือไถแต่หม่อง	**ว่าอีบึงสามมุม**	**ว่าบ่อนอื่น**	**...ไม่ทำมัน**
พอแต่ละงาน	เพลงฉันเองก็จักสาน	ทำมดทำแมง	ทำแดงทำม่วง

จากการศึกษาเรื่องโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชข้างต้น ผู้วิจัยได้ทำการสรุปในรูปแบบตารางภาพแสดงความสัมพันธ์ในด้านฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม ตามแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอกดังนี้

ภาพที่ 40 ความสัมพันธ์ฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมตามแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอก

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

...	หมายถึง	การเอื้อน เช่น ดอกหน้าน้องนา หรือ เอย......เอย
x	หมายถึง	คำคู่ ตำแหน่งคำในวรรค
x	หมายถึง	คำคู่ ตำแหน่งสะดือเพลง
	หมายถึง	การเล่นสัมผัสคำ ทั้งตัวสะกด พยัญชนะ สระ และเสียงวรรณยุกต์
ท่อนปลายลง ช่องที่ 3-4	หมายถึง	เป็นวลีที่นำมาว่าเป็นทำนองเหยียบปลายเพลงในสำนวนแรก ท่อนอารัมภบทบทถัดไป
1 2 3 4 5 6	หมายถึง	การซ้ำวลีเดิมอีกครั้ง ในท่อนกระทู้ต้น

ตารางที่ 8 สัญลักษณ์แทนคำอธิบายฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม

กล่าวโดยสรุปเรื่ององค์ประกอบเพลงโคราชและโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชได้ว่า เพลงโคราชแบบดั้งเดิม ตามแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอก ปรากฏองค์ประกอบที่สำคัญในกลอนเพลงโคราช 10 ประการดังนี้

ประการแรก การเน้นเรื่องเนื้อความและพลความ ครูกำปั่น ข่อยนอก ให้ความสำคัญเรื่องการใช้พลความที่หนุนนำเนื้อความ และคำคู่ทั้งที่เป็นคำแท้และคำหนุนเป็นสำคัญ เนื่องจากเป็นหัวใจของการว่าเพลงและช่วยสร้างอรรถรสการฟังเพลงโคราชเป็นอย่างดี

ประการที่สอง การเน้นเรื่องคำคู่แท้ คำคู่หนุน คำหนุน เพื่อส่งเสริมอรรถรสการฟังและเป็นการแสดงถึงทักษะการประพันธ์ของหมอเพลง กลอนใดมีคำคู่มากเปรียบเสมือนยอดของกลอนเพลง

ประการที่สาม การเล่นสัมผัสคำ พยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ เป็นกลวิธีเฉพาะตามแต่หมอเพลงจะว่ากลอน โดยครูกำปั่นให้ความสำคัญกับเรื่องการเล่นสัมผัสตามโครงสร้างฉันท-ลักษณ์ ดังปรากฏที่คำสุดท้ายของวลีที่ต้องร้อยเรียงต่อไปยังกลางวลีหรือท้ายวลีถัดไปเสมอ การเล่นสัมผัสระหว่างท่อนต้องปรากฏสม่ำเสมอดังโครงข้างต้น มีการว่าสำนวนวลีซ้ำในท่อนกระทู้ต้น จากท้ายประโยคที่ 1 สู่ต้นประโยคที่ 2 และพบการเล่นสัมผัสระหว่างท่อนร้อยเรียงกัน ซึ่งเริ่มจากท่อนอารัมภบทลงสัมผัสเชื่อมไปยังท่อนกระทู้ต้น ท่อนกระทู้ต้นลงสัมผัสเชื่อมไปยังท่อนปลายลง

ประการที่สี่ จำนวนคำของวรรคที่อิสระ สามารถใช้ได้ตั้งแต่ 2 คำ ขึ้นไปจนกระทั่ง 6 คำ ถึง 8 คำ ต่อวลี 1 กลุ่ม ตามแต่ความถนัดของหมอเพลง

ประการที่ห้า การเล่นสัมผัสในสะดือเพลงที่งดงามด้วยคำคู่ โดยตำแหน่งสะดือเพลงคือ คำสุดท้ายของท่อนกระทู้ต้น เป็นคำคู่ที่ผู้ฟังรอติดตามว่าหมอเพลงจะว่าคำใดเพื่อไปสัมผัส

1243966833
CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

กับคำสุดท้ายของท่อนปลายลง ซึ่งจะปรบมือ 1 ครั้ง เมื่อร้องคำในตำแหน่งสะดือเพลงเพื่อเป็นสัญญาณเสมอ

ประการที่หก การเหยียบปลายเพลง ด้วยการเล่นวลีซ้ำวรรคสุดท้ายของบทก่อนหน้า เพื่อเป็นการขึ้นกลอนโต้ตอบของฝ่ายตรงข้าม ตามระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช

ประการที่เจ็ด ระเบียบวิธีการร้องโอ่ที่ต้องอาศัยสมาธิในการเปล่งเสียงประกอบกับท่าทางการใช้มือป้องหู เพื่อเป็นการร้องขึ้นต้นเพลงและเทียบเสียงให้แก่ตนเอง

ประการที่แปด การร้องสร้อยที่ช่วยเพิ่มอรรถรสในช่วงท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น หรือกระทู้เดินกลอนเพื่อสร้างอรรถรสและจังหวะให้สนุกสนานมากขึ้น

ประการที่เก้า การเอื้อนเสียง โดยปรากฏ 3 ช่วงสำคัญคือ ท้ายประโยคที่ 1 ทำนองอารัมภบท ท้ายประโยคที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น ตำแหน่งสะดือเพลง และท้ายทำนองปลายลงคำสุดท้ายของบท ซึ่งเป็นไปตามระเบียบวิธีการร้อง

ประการที่สิบ การใช้ภาษาโคราชที่ปรากฏทั้งในรูปแบบของศัพท์เฉพาะภาษาโคราชและภาษาไทยถิ่นโคราชอย่างผสมผสาน เข้าใจง่าย สำเนียงภาษาที่ใช้สะท้อนถึงความสัมพันธ์ระหว่างชาวพื้นบ้านถิ่นโคราชและชาวพื้นบ้านถิ่นกลาง

นอกจากนี้ โครงสร้างของฉันทลักษณ์เพลงโคราช พบว่าประกอบด้วย 4 ส่วนคือ ทำนองการโอ่ ทำนองเพลง ทำนองสร้อยและทำนองเหยียบปลายเพลง โดยระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชตามโครงสร้างของฉันทลักษณ์เริ่มโดยทำนองโอ่ 1 ประโยค เพื่อเป็นการเทียบเสียง ต่อด้วยทำนองกลอนเพลงโคราช บทละ 6 ประโยค ประกอบด้วย 4 ท่อน ได้แก่ ท่อนอารัมภบท 2 ประโยค ท่อนกระทู้ต้น 2 ประโยค ท่อนกระทู้ปลาย 1 ประโยค และท่อนปลายลง 1 ประโยค ทั้งนี้ พบว่ามีทำนองสร้อยและทำนองเหยียบปลายเพลงปรากฏร่วมอย่างผสมผสานในลักษณะของการสอดประสานทำนองของฝ่ายตรงข้าม โดยทำนองสร้อยสอดประสานในช่วงท่อนที่ 2 กระทู้ต้น และเมื่อสิ้นสุดประโยคสุดท้ายในท่อนปลายลง อีกฝ่ายจะเริ่มโต้ตอบว่ากลอน โดยการร้องซ้ำวลีสุดท้ายของบทก่อนหน้า ซึ่งเรียกว่า “เหยียบปลายเพลง” ก่อนแล้วจึงว่าเพลงต่อในบทต่อไปตามระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิม

3.1.1.3 ตัวอย่างบทประพันธ์

ตัวอย่างบทประพันธ์เพลงโคราช ของครูกำปั่น บ้านแท่น ที่ได้รับการเผยแพร่ในหนังสือเพลงโคราช เล่ม 1 เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2554 จัดทำโดยคณะกรรมการดำเนินงานโครงการ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ปกป้องคุ้มครอง มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา พ.ศ. 2554 ตัวอย่างดังนี้

เพลงถามข่าวโคราช (แต่งใหม่)

(หญิง) ตั้งแต่แต่ก่อน ก็บ่ห่อนจะเจอกัน เหมือนกระสมล้มพันเจอกันพูดกันตามโฉลก เพราะว่าฉันโชคดี ที่เจ้างานท่านไปหา ให้แก่กะข้า ได้เจอกัน

*ดูทำหน้า คือหมาใน นึกว่าแต่ตาย จากมนุษย์ ฉันฝันเห็นบริภูติ แก่ลอยหน้า มานาน เป็นห่วงกัน ยังมาหนอ พูดกันไม่มาต่อ ... มาเนื่อง**

*ดูคิ้วระหง ก็ทรงเศร้า เหมือนตำข้าวยังทรงซ้อม จักตัวจริงหรือตัวปลอม ฉันยังพะวงสงสัย ไม่ถามข่าว ที่เราไม่รู้จักว่าแก่อยู่หรือตาย พ่อหนูตื่นวิ่งขึ้นตงย้อนเขารื้อ ... เตียง**

(ชาย) เสียงว่าพ่อหนูตื่นวิ่งขึ้นตง ... ย้อนรื้อเตียง หมอเพลงผู้ชาย ก็เกือบจะตายหมดเมือง แต่ว่าฉันคนนี้ นี้แก่ไม่รู้ว่าอยู่หรือตาย

*ไม่ตายแน่แม่แก้วมณี ไม่ใช้ผิดอกเป็นมนุษย์ อีนางกวางดวงกุด จะสูญแนวเพราะหมาใน อย่าด่วนหน่ายในมโน ฉันก็เล่นเพลงโชว์ ... มานาน**

*ที่ตายแน่ ก็คือตาหนั่น ที่ตายนานก็คือตาเนื่อง เขาล้มตายไปหมดเกลี้ยงทั้งนาคน้อย สร้อยโตนด แป้งจะมุ่น" อยู่ใต้โม่ ตาลอยตาโมเขาตายหมด ฉันก็เลยอยู่เลี้ยงดูแม่หม้าย พวกผัวไม่มี ไปตามสไตล์ ... มัน**

(หญิง) ฐานะเกิดเป็นคนจะเคยพ้นตายไหม แต่หมอเพลงผู้ชายรุ่นใหญ่ ๆ ... ก็ตายหมด สัง (คนตาย) ตาหนอม สั่งตาน้อย สังตาสร้อย บ้านโตนด สุขกำปังและสังตาเนื่อง ที่มีชื่อเสียง ก็ตายมา

*ทำไมยังล่วง กันหลาย ทำไมยังตายกันเหล่า หมอเพลงเหลือน้อย ค่อย ๆ เฒ่า ก็พากันเลิกพากันละ ปู่ย่าไม่พากันเหลียว เหมือนยังหนึ่งเอยข้าวเหนียว ... ต้องการเลอ**

*ตาเนตร ก็ละเล่นซ้ำ ตาบุญก็นำเล่นสวย ยังเหลือพวกแก่นี้และได้ช่วย พอเล่นกึ่งเล่นซา เห็นหน่วยมะนาวเป็นไตนวล พวกแก่อย่าด่วนตายหน่า อยู่เล่นผสมดูนมเด็กน้อย อย่าด่วนตาย ... เนอ**

(ชาย) อยู่เล่นผสม ดูนมเด็กน้อย อย่าด่วน...ตายเนอ ถ้ามุ่งให้กำลังใจ ก็อยู่ได้ไปเสมอ หมอเพลงผู้ชาย ก็ตายหนอ ตายต่อตายเนื่อง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

*ข้าวต้มมีเต็มมัด ผู้หญิงเขาหัดเต็มมี ไปลานย่าแต่ละที จะเห็นแต่โมมเต็มเมือง แต่ผู้ชาย ไม่ค่อยมาก มันคงอยากเต็มเมิน ... เต็มเหม่อ**

*มีนาท่ง ฉันก็ไถ เห็นเมื่อไรแก่ก็ท้วง อยากให้กันอยู่ถ้าสูมัวหวง แต่เต่าทองเดี๋ยวฉันก็ถอย หมอเพลงผู้หญิงนั้นมีกันหลาย หมอเพลงผู้ชายมีกันน้อย อยากให้กันอยู่ มีจู้มีนม ก็อย่าหวงกัน ... เนอ**

(หญิง) หมอเพลงผู้ชายเดี๋ยวนี้ ก็เหลือมี แต่รุ่นน้อย ๆ ฉันจึงอยากให้แก่คอย ... อยู่เล่นไปนาน ๆ จะเล่นบุกลุกไล่ ก็นึกเกรงใจแต่รุ่นลูกหลาน จะว่าเกี้ยวไปแต่ละกลอน ก็เชิงร้อน ๆ หนาว ๆ

*จะเอามาจุ่มในหลุมเก่า ก็กลัวเสาเด็กน้อยเซ เอาเรือน้อยมาปล่อยทะเล ก็เซาะสะเซาไอ้น้อยเซา ปลาเข้าอยู่น้อยไซเผื่อจะได้ไอน้อยใช้ ... ไอ้น้องสอย**

*เหมือนพระร้อนหนีอาราม ฉันจะไม่ทำให้เสียอารมณ์ อยากดื่นเหล้าเคล้ากะนม พ่อพุ่มพวงจะหวงอะไร ขนมสุกอยู่ต๊ะซึง ฉันไม่ทะลึ่งตาใส่ พอใกล้ตีสี่ฉันจิให้ซดดอกแล็ตตา ... ซอย**

(ชาย) พอใกล้ตีสี่ ว่าจิให้ซด ... แล็ตตาซอย ไอ้นมนั้นฉันไม่อยาก ถ้าดื่มมากแล้วมันไม่ย่อย ถ้าดื่มแล็คตาซอย มีแต่จะคอยบอดตาใส

*ก็เว้นแต่นมของพวกสู ถ้าได้ดูก็ดีเด่น นอนกะบ้านฝันเห็น ถึงไม่ได้จับก็ดีใจ ดีจ่นดีโจ ไม่ได้กินจะดีโซ ... ดีจ่อย**

*นมร้าวนมคิน ฉันอยากกินแต่นมคน ไม่อยากกินดอกนมข้ม ฉันจึงไม่ขอเอานมใคร ฉันแลซ้ำเอาตาสอด ได้ดูดได้กอดคงตาใส ใหญ่จนอายุเกือบห้าสิบ จิไปมั่วซดไอแล็คตา ... ซอย** (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏ-นครราชสีมา, 2555: 37-38)

เพลงถามข่าวเรื่องทำนา

(หญิง) ทำเหมาะละเนอทำเหม็ง พอแต่หมดงานเพลงแก่อยู่บ้านทำไม ทำแห้งทำราทำนาหรือทำไร่ หรือรับจ้างเขาทำหมดทำข้าวโพดหรือทำมัน

*พอหมดหน้างานเพลง พี่เองไปทำอะไร หรือรับจ้างเขาเลื่อยไม้ อยู่ปอยเปตเขตอรัญ ระอารึงระอารัด หรือเล่นแต่เพลงโคราช ... ระอาร้าน**

หรือซื้อควายเอาไปฆ่า ซื้อม้าเอาไปขี่ ปลูกผักกาดผักชี แล้วหาบคอนเอาขาย ทำไปทำมาไอ้ไร่นา แก่ทำไหม หรือไถแต่หม่องอีบึงสามมุม บ่อนอื่นไม่ทำมัน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

(ชาย) หรือไถแต่หม่อง ว่าอีบึงสามมุม ว่าบ่อนอื่น ... ไม่ทำมัน พอแต่ละงานเพลงฉันเองก็จักสาน ทำมดทำแมงทำแดงทำม่วง

*พอแต่หมดงานเพลง ว่าฉันเองไปทำไม ไปหาตัดไม้ไผ่มาทำลอบทำหมวง คนมีฝีมือมันก็ต้องทำแม้น ... ทำมัน**

แนวเป็นช่วงจักสาน มีงานก็ทำสา สานกระบุงสานตะกร้า ทำลอบทำไซ แต่ว่ากระดังฝัดข้าว ตัวของเราจะทำใหม่ เพราะเวลาฝัดข้าว มันกัดเอาแตโมมเมีย ฉันเลยไม่ทำ ... มัน

(หญิง) เวลาฝัดเข่ามันกัดเอา แต่โมมเมียว่าแก่เลย ... ไม่ทำมัน พอแต่มด (หมด) งานเพลง พี่เองก็จักสาน ว่าไร่นาจะทำไหม ชอบทำไซทำหมวง

*ถ้าไม่ซอยแล้วก็หั่น ถ้าไม่หาญ แล้วก็หัก แค่กระด้งไม่มีปาก ไอ้หมู่พวกมึงก็หึงก็หวง เห็นกระด้ง แล้วก็ห่วง ... ก็หึง**

สับเนื้อคั่ว ก็ย้อนเขียง ไปตำกระเดื่อง นั้นย้อนใคร จะรู้หัดผัดกระไท ได้กินข้าวก็ย้อนข้า ข้าวสารใหม่ใส่กระด้ง ฝัดกากลงแต่ไรมา วางขอบเหมาะ ๆ มันจะพอกัดโมม ของฉันอะไร ... มึง

(ชาย) วางขอบเหมาะ ๆ มันจะพอกัดโมมว่าของน้อง ... อะไรมัน ไว้ใจไม่ได้ดอกกะดัง ทั้งไม้ตงกระดงกระดาน จะไว้ใจอะไรมันรายบ้านรายเมือง

*บ่อนกระดอง แข็งกระดั้ง เอามาวาง ขอบกระด้ง กระไทขึ้น กระไทลง จนไหมสาด ราดกระเดื่อง มันมีเรื่องขุ่นเคือง ... ถึงกระดาน**

*กระไทกากก็ไม่ย่อย ใจมันลอยเอาไม่หยอก จนเหงื่อในกายไหลออก เองบอกให้หยุด มันก็ไม่ยอม บางทีก็ฝัดตั้งสามชั่วโมง จักว่าประสงค์อะไรหม่อม กระด้งถูโมมอารมณ์มันมีหรือว่าอย่างไร ... มัน** (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 46)

เพลงประวัติพระพุทธเจ้า

(ฝ่ายชาย)

1. สมเด็จพระพุทธโคดม ท่านเกิดแต่ประเทศอินเดีย ... เอย ... มาแต่เดิม ไอ้ถามกันไม่ทันตอบ สู่ก็ชอบแต่ซ้ำเติม แล้วมาพูดหาเหตุ เอาแต่เกร็ดแต่คาด

*ถ้าขาดตกบกพร่อง จะลาน้องลาพี่ เป็นจอมกษัตริย์ราชธานี ครองถิ่นกบิลพัสดุ์ ครั้นจะเล่ายาวโพด กลัวไม่มีเวลาเพียง ... เวลาพอ**

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

*ท่านเป็นชาวอริยกะ พูดภาษามคธ แม่สาวงามจงจำจด อย่ามาเคืองมาค้อน พี่บอกนางเล่านาง เป็นที่แน่ที่นอน แต่คำแนะนำ ขอคลำนม สาข้างละที ... นอ**

2. ฝูงเทวดา ได้อาราธนา ... เอย ... ให้ท่านมาเกิด อยู่สวรรค์ชั้นดุสิต เห็นความคิดพระองค์ประเสริฐ ลงมาสู้ในโลกา จักใครวาจะมาเกี่ยว

*ด้วยจิตประสงค์จะสอนสัตว์ ให้พ้นวัฏฏะสงสาร ด้วยเดชบรมธิสมภาร ท่านทรงหวาดทรงเสียว ทั้งเวไนยสัตว์ เขาก็เฝ้ายกสง ... พระทรงศรี**

*ตัวพระองค์จำนงนึก จะเกิดในธรณี ท่านหาแต่ทางจะหวังดี เรื่องชั่วนั้นไม่พรรณนา พระสัพพัญญู ผู้ประเสริฐ จุติมาเกิดในโลกา หวังสอนคนโกงที่หลงกามให้ข้ามโล ... กีย์**

3. ปืนนิ่งยิ่งดีก็ต้องมีลูกกระสุน ท่านเกิดในวงศ์ตระกูล ... เอย ... ลูกกษัตริย์ เป็นชนชาวอริยกะ มีปัญญาเก่งกาจ อย่าถามย้ำสัพยอก คิดกะบอกกะสอน

*เลยเผยออกบอกจนชัด เรื่องประวัติพระพุทธเจ้า เบื่อเมรีขี้เมา องค์พระรถเลยบทจร ท่าเจนท่าจบ ฉันต้องพาท่าพบ ... ท่าเจอ**

แม่เอากลมผมดำ จดจำให้มันดี สิริมายามหาเทวี นั้นนามของท่านพระมารดา ส่วนนามของพระชนก ชื่อพระเจ้าสุทโทธนะ ใครจำไม่แน่จับแก้ผ้านุ่ง เอาเกลือทา ... เนอ

4. ไม่มีวันอับละเนอวันนน อยากรู้ว่า พระพุทธเจ้าเข้าปฏิสนธิ์ ... เอย ... วันไหน คำบาลีเขามีบอก มีดอกมีใบ จะบอกนางเล่านาง ให้ฟังสักอย่าง เนอวันนี้

*บอกบ่ต้นบ่เดา อันของขาวมันบ่ดำ คือเดือนแปดขึ้นสิบค่ำ วันพฤหัสบดี เหมือนยังลาวเมืองอุดร ที่เคยพูดดัง ... ว่าบ่เดอ**

จะนับปีนั้นก็กรง เดือนแปดปีระกา ถ้าถามกันมากหนักหนา มันก็ยุ่งอุรากัน ได้สิบเดือนตามกำหนด ที่อยู่ในครรภ์มารดานั้น เก็บสำเนาไปเล่าพ่อนาง ให้รู้ดา ... เนอ (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 91)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3.1.2 ทำนอง

ทำนองเพลงโคราชไม่ได้มีระเบียบบังคับว่าด้ายการดำเนินทำนองที่ตายตัว ปรากฏเพียงเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ สลับกันไปตามกลอนเพลง แต่ก็ไม่ได้สรุปไว้เป็นแบบแผนเพลงโคราช ถ้าเป็นทำนองอย่างโบราณก็จะเน้นเอื้อน ---x -xx ---x -xx (การโปรยเสียงอย่างซออู้ หรือการร้องเอื้อนปกติ) แต่ที่สำคัญคือ อารมณ์เพลงที่ต้องสอดคล้องกับเนื้อหาเพลงโคราช (ตามที่อธิบายไว้ในเรื่องโอกาสและความเชื่อในการแสดงเพลงโคราช) เช่น เพลงลา เพลงเกี้ยว เพลงต่อสู้ เพลงสำหรับงานศพ ก็จะต้องร้องให้ได้ทำนองและอารมณ์ที่สอดคล้องกัน โดยครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ว่า

> *ทำนองเพลงโคราช ไม่ได้บังคับทำนอง เป็นทำนองเดียวกัน อยู่ที่ว่าใครจะร้องทำนองให้เพราะ หรืออ่อนช้อยกว่ากัน อย่างบางคนว่าแข็ง บางคนว่าอ่อนช้อย เป็นทำนองเพลงโคราชเดียวกัน อยู่ที่การเอื้อนเอ่ยต่างกัน แต่เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ สลับกันไป ว่าแบบทำนองเดียวกันก็มี ไม่ต้องไปกำหนดว่าจะว่าสูงหรือต่ำ แต่เป็นทำนองโคราชปกตินี้แหละ ถ้าเป็นทำนองโบราณก็จะร้อง ---x -xx ---x -xx แต่ก็อยู่ที่ว่าการเอื้อนเอ่ยใส่เสียง ลีลา อารมณ์ต่างกันอย่างไร อย่างเพลงต่อสู้ ก็ต้องดุดัน แข็งแรง หนักแน่น เพลงเกี้ยวก็ต้องอ่อนช้อย มีเอื้อนเยอะหน่อย หรือเพลงลาก็จะเศร้า เห็นว่าจะไม่เหมือนกัน จะมาร้อง ดอกหนาน้องเอย ... (เอื้อน) หวานในเพลงต่อสู้กันไม่ได้ อย่างเพลงเศร้าก็จะเอื้อนยาว ๆ เศร้า ๆ ปลายเสียงตะหวัดลง (---X ---XX) หรือมีเสียงลูกคอหน่อย ให้อ่อนโยน*
>
> *ลูกเอื้อนครูเองบอกไม่ได้ แล้วแต่อารมณ์เพลง ไปเจอบางคืนที่กลุ่มนักฟังเพลง เค้าชอบเพลงเกี้ยวหวาน ๆ เราก็ต้องว่าให้อ่อนโยน บางคนว่าเพลงสองแง่สองง่ามเกี้ยวกัน บ้างก็ชอบ บ้างก็ว่าหยาบ แล้วแต่คน อย่างบางสำนวนที่ว่าเกี่ยวกับกระดอ ตกลงทุกสิ่งมันไม่ได้ตายตัว มันอยู่กับน้ำเสียง บุคลิกของคน ๆ นั้น พ่อก็จะร้องตามลักษณะเพลง ใส่การโอดครวญ การออดอ้อน ดุดัน บางคนว่ากันไป เกี้ยวกันไปก็รักกันจริง ๆ แล้วก็อยู่ที่กลอนเพลงด้วยว่าจะเปรียบเปรยได้จับใจ เข้ากับใจความไหม*
>
> *หมอเพลงอย่างเดียวที่สามารถร้องเพลงได้ตามใจ เพื่อให้คนมีอารมณ์ร่วมด้วย อย่างที่ขอเพลงสู่ขอ เรื่องพระเวสสันดร เรื่องงานศพก็ขอเรื่องเผาศพ งานผ้าป่า มีเพลงโคราชอย่างเดียวที่เล่นเรื่องเล่านี้ได้ บางเพลงครูก็แต่งไว้แล้ว เราก็มีหน้าที่ไปท่องเอา แต่ถ้าเก่งหน่อยก็ด้นเอาบนเวที แต่ต้องให้รู้ว่าด้นอย่างไร สัมผัสอย่างไร โครงสร้างอย่างไร* (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

นอกจากอารมณ์เพลงในท่วงทำนองของแต่ละลักษณะเพลงที่หมอเพลงว่า เพื่อให้เกิดความสุนทรีย์แล้วนั้น ผู้วิจัยพบว่าลักษณะอารมณ์เพลงของครูกำปั่น บ้านแท่น เกิดจากการใช้คำที่สื่อถึงอารมณ์ความหมายเป็นสำคัญด้วยเช่นกัน ตามที่ วุธยา สืบเทพ (2549) งานวิทยานิพนธ์ หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ภาษาไทย) สาขาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย เรื่อง การศึกษาคำสื่อจินตภาพในเพลงโคราชของครูกำปั่น ข่อยนอก โดยจากการศึกษาข้อมูลเพลงโคราชของครูกำปั่น ข่อยนอก ปี 2544-2548 จำนวน 25 เพลง พบว่ามีการใช้คำสื่อจินตภาพโดยสรุปไว้ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะการสร้างภาพพจน์ ที่ปรากฏจากคำอุปมา อุทาหรณ์ อติพจน์ อุปลักษณ์ บุคลาธิษฐานปฏิรูปพจน์ นามนัย อาวัตพากย์ สมพจน์นัย และลักษณะของการสร้างจินตภาพ ได้แก่ จินตภาพความเคลื่อนไหว จินตภาพในรูปพลังงานต่าง ๆ ซึ่งผลการวิจัยพบว่า การใช้คำสื่อจินตภาพในเพลงโคราชของครูกำปั่น ข่อยนอก มีการสร้างภาพพจน์จากการใช้คำที่ทำให้นึกเห็นเป็นภาพในลักษณะเชิงเปรียบเทียบ ทั้งรูปธรรมและนามธรรม สิ่งที่เหมือนกัน เปรียบเทียบเรื่องราว เหตุการณ์หรือความคิดสองอย่างที่มีความหมายต่างกัน กล่าวเกินจริงเพื่อเน้นความรู้สึก เปรียบเทียบโดยไม่ใช้คำเชื่อมหรือเปรียบสิ่งหนึ่งเป็นอีกสิ่งหนึ่ง สร้างเรื่องราวให้เกิดชีวิตชีวาและสะเทือนอารมณ์ รวมทั้งอ้างอิงบุคคลสุภาษิต คำแทนผลสัมผัสที่ผิดไปจากธรรมดา เปรียบเทียบโดยใช้คุณสมบัติเด่นของสิ่งหนึ่งสิ่งใดแทนความหมายทั้งหมด ลักษณะของจินตภาพใช้คำแสดงภาพเคลื่อนไหวซึ่งสัมผัสจากตามาเปรียบเทียบเพื่ออธิบายสิ่งต่าง ๆ ที่ต้องการให้นึกภาพเชื่อมโยง และเข้าใจได้จินตภาพในรูปพลังงานต่าง ๆ ความร้อน แสง สี เสียง โดยสัมผัสด้วย กาย ตาและหู ให้ความรู้สึกนึกคิดเสียงไพเราะ เสียงของสรรพสิ่งความยิ่งใหญ่ สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกความหมายอันลึกซึ้ง ทำให้ผู้ได้ฟังเพลงโคราชของครูกำปั่น ข่อยนอกได้มองเห็นภาพ

ผู้วิจัยกำหนดใช้คำว่า “ครึ่งวรรค” แทนคำว่า “สำนวนวลี” ที่เป็นกลุ่มคำจำนวน 6 คำต่อวลี โดยเทียบเคียง 1 บรรทัดคำร้องเท่ากับ 1 ประโยคเพลงไทย (8 ห้องเพลง) ทำการวิเคราะห์คำร้องให้สอดคล้องกับโน้ต ซึ่งจัดให้เป็น 4 โน้ตต่อ 1 ห้องเพลง ทั้งแบบช่วงจังหวะสามัญและจังหวะอิสระ อีกทั้งในประเด็นของเส้นแนวดำเนินทำนอง (Melodic Contour) และกระสวนทำนอง (Melodic Pattern) ผู้วิจัยวิเคราะห์แบบเฉพาะเจาะจงแต่ละห้องเพลงหรือเท่ากับ 4 ตัวโน้ต กลุ่มเสียง (Penta-Centric) วิเคราะห์ในลักษณะ 5 เสียงหลักและ 2 เสียงเชื่อม (123X56X) โดยกลุ่มเสียงเทียบจากขลุ่ยเพียงออ ระบบเสียงเครื่องสายหรือเทียบกับมาตราเสียงฆ้องวงโดยลูกยอดลูกที่ 16 คือ เสียงฟา ทั้งนี้ข้อกำหนดดังกล่าวเป็นสัญลักษณ์เพื่อให้เกิดความเข้าใจด้านผลการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงไทยในงานวิจัยครั้งนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองการร้องเพลงโคราชประกอบด้วย ทำนองการโอ่ และทำนองกลอนเพลงโคราช ส่วนทำนองสร้อย และทำนองเหยียบปลายเพลง เป็นสำนวนวลีสั้นที่เข้ามาประกอบตามที่ได้อธิบายไว้ในหัวข้อองค์ประกอบฉันทลักษณ์ ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะอธิบายเรื่องทำนองเฉพาะทำนองโอ่ ทำนองกลอนเพลง และทำนองสร้อย ยกเว้นทำนองเหยียบปลายเพลง เนื่องด้วยเป็นสำนวนซ้ำท้ายในกลอนเพลง ทำให้ปรากฏทำนองเดิม ไม่ได้มีทำนองที่แตกต่างจากเดิมแต่อย่างใด ดังต่อไปนี้

3.1.2.1 ทำนองโอ่

โอ้	โอ โอ่ โอ้	เออ เอ๋อ ๆ ๆ ๆ ๆ ๆ	เอ้อ เอ่อ เออ เอย...เอย
ฟ	ร ด **ฟ**	ซ ล ล ล ล ล ล.. ล	ซ ฟร **ฟ**

ทำนองโอ่จะใช้ในการร้องช่วงขึ้นต้น โดยฝ่ายที่จะร้องก่อนเป็นผู้เริ่มร้อง แล้วจึงตามด้วยการร้องทำนองกลอนเพลงโคราช 1 บท จากนั้นสลับให้อีกฝ่ายร้องบทถัดไป ซึ่งใช้ทำนองเหยียบปลายเพลงขึ้นก่อนเสมอ ตามที่อธิบายไว้ในเรื่ององค์ประกอบฉันทลักษณ์ ทำนองโอ่จะร้องเพียงหนึ่งรอบเท่านั้น ปรากฏใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX ตามการเทียบเสียงของครูกำปั่น ข่อยนอก ไม่พบว่ามีเสียงเชื่อมคือ เสียงทีและเสียงมี สังเกตได้จากเสียงสุดท้ายของวรรค ซึ่งเป็นเสียงขึ้นต้นและลงจบของทำนองปรากฏเป็นเสียงประธาน ของกลุ่มเสียง ฟซลXดรX คือ เสียงฟา

3.1.2.2 ทำนองกลอน

ตัวอย่าง บทกลอนที่ใช้เป็นต้นแบบการประพันธ์เพลงโคราชในโครงการอบรมการประพันธ์กลอนเพลงโคราช จัดโดยสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ร่วมกับสมาคมเพลงโคราช วันที่ 6-7 มีนาคม พ.ศ. 2561 ซึ่งตัวอย่างกลอนเพลงโคราชได้บรรจุคำร้องในรูปแบบตารางกลอนเพลงตามแนวคิดทฤษฎี 4 ช่อง โดยครูบุญสม สังข์สุข นายกสมาคมเพลงโคราช ซึ่งครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายสาระสำคัญตามแนวทางของครูกำปั่น ข่อยนอก ดังนี้

ท่อนที่ 1 ทำนองอารัมภบท (เกริ่นนำ) ยาว 2 ประโยค

1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6
ใส่ผ้าแพรผ้าไหม	ก็ไม่ให้**สีหม่น**	ลูกหลานมาพร้อมกัน ทุก**คน**	...เอย...กลางเมือง ราช**สีมา**
---x xxxx	-xxx -x-x	xxxx --xx	-x- ---x xxxx
---ฟ ฟซฟซ	-ซซซ -ล-ฟ	ซลซซ --ลซ	-ซ-- ซฟลซ
ยืนเสียง / ขึ้น	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ย้ำเสียง / ลง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ด้วยเทิดทูนพระ*คุณใหญ่*	**มา**รำถวายให้*คุณย่า*	แต่งตัวสวยสด**ใส**	ไม่มี**ใคร**รา**ศีหมอง**
xx-x xx-x	xxxx xx-x	-x-x -xxx	-xxx xx-x
ลดำ-ดำ ลซ-ฟ	ซลลดำ ลซ-ฟ	-ฟ-ซ -ซ**ท**ดำ	-ฟซซ **ท**ดำ-ดำ
ขึ้น / ลง	ขึ้น / ลง	ขึ้น / ขึ้น	ขึ้น / ขึ้น

ท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) ยาว 2 ประโยค

1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6
น้ำอบน้ำหอมพร้อม**โฉลม**	ดูคำคม งาม**แฉล้ม**	ทั้งประแป้ง แต่งแต้ม	มาร่ายรำ นำ**ฉลอง**
xxxx x-xx	xx-x x-xx	xx-x -x-x	xx-x x-xx
ลดำลดำ ดำ-ลล	ลล-ล ล-ซฟ	ลดำ-ล -ซ-ฟ	ซฟ-ซ ซ-**ท**ด
ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ขึ้น

รำนำ **ฉลอง**	แคล้วคล่อง **เฉลียวฉลาด**	สมศักดิ์ศรี ชาว**โคราช**	แม่**โฉม...เฉลา**...วา*
---x x-xx	-x-x xxxx	-xxx x-xx	-x-x ---xx*
---ซ ซ-ทด	-ฟ-ฟ ซลซฟ	-ฟฟล ล-ซฟ	-รำ-ดำ -ลดำ*
ซ้ำทำนอง	ยืนเสียง / ลง	ซ้ำทำนอง	ยืนเสียง

ท่อนที่ 3 ทำนองกระทู้ปลาย (หลังปรบมือกลางกลอน) ยาว 1 ประโยค

1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6
มาบวงสรวงผู้**สูงศักดิ์**	รวมใจภักดิ์..งา อัน**สูงสุด**	คุณย่าเทียบเปรียบประดุจ	สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่**สูงส่ง**...เงอ
xx-x xx-x	-xxx xx-x	-xxx x-xx	-xxx xx-x
ลล-ดำ ลดำ-ดำ	-ลลฟ ลดำ-ดำ	-ลลฟ ฟ-ลดำ	-ฟดำดำ ลดำ-ซ
ยืนเสียง แบบขึ้น	ลง / ขึ้น	ซ้ำทำนอง	ขึ้น / ลง

ท่อนที่ 4 ทำนองกระทู้ปลายลง (ลงกลอน) ยาว 1 ประโยค

1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6
คุณงามความดีที่**ยืนหยัด**	เป็นเกียรติประวัติ..นา อัน**ยืนยง**	บารมีย่าคุ้มบ้านชุ่มเมืองเย็น	มายั้ง...**ยืน ยาว***
xxxx xx-x	xxxx xx-x	xxx-x-x xxxx	-x-x ... -x--x*
ดำดำทท ทดำ-ดำ	ลซลดำ -ล-ล	ลลฟฟ ลฟลล	-ซ-ซ -ซ-ฟ*
ลง / ขึ้น	ขึ้น / ยืน	ลง / ขึ้น	ยืน / ลง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

จากตารางข้างต้นผู้วิจัยสรุปลักษณะทำนองตามโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราช จำแนกเป็น 4 ท่อนดังนี้

ท่อนที่ 1 ทำนองอารัมภบท (เกริ่นนำ) ยาว 2 ประโยค ปรากฏใช้กลุ่มเสียง ฟซล XดรX ตามการเทียบเสียงของครูกำปั่น ข่อยนอก พบว่ามีเสียงเชื่อมคือ เสียงที เพื่อให้เกิดความแปร่งของทำนอง คล้ายสำเนียงโคราช โดยกลุ่มเสียงดังกล่าวเป็นไปตามความถนัดในการใช้เสียงของแต่ละคน ซึ่งสามารถใช้ได้หลายกลุ่มเสียงตามความเหมาะสมของการร้อง

เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏในลักษณะของการยืนเสียงในครึ่งวรรค สลับกับวิถีขึ้นและวิถีลงในครึ่งวรรค

กระสวนทำนองปรากฏแบบผสมผสานทั้งแบบปกติและแบบจังหวะยกดังนี้

ประโยคที่ 1

---x xxxx	**-xxx -x-x**	**xxxx --xx**	**-x- ---x xxxx**
---ฟ ฟซฟซ	-ซซซ -ล-ฟ	ซลซซ --ลซ	-ซ-- ซฟลซ
ยืนเสียง / ขึ้น	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ย้ำเสียง / ลง

ประโยคที่ 2

xx-x xx-x	**xxxx xx-x**	**-x-x -xxx**	**-xxx xx-x**
ลดำ-ดำ ลซ-ฟ	ซลลดำ ลซ-ฟ	-ฟ-ซ -ซ**ท**ดำ	-ฟซซ **ท**ดำ-ดำ
ขึ้น / ลง	ขึ้น / ลง	ขึ้น / ขึ้น	ขึ้น / ขึ้น

ท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) ยาว 2 ประโยค ยังคงใช้กลุ่มเสียง ฟซล XดรX โดยปรากฏเสียงเชื่อมคือ เสียงที ด้วยเหตุผลเดียวกับท่อนที่ 1 โดยพบว่ามีการใช้เสียงลูกตกโดสุดท้ายของท่อนที่ 1 มาเป็นเสียงลูกตกในห้องที่ 1 ท่อนที่ 2 เพื่อให้เอื้อต่อสำนวนกลอนและเกิดความเชื่อมโยงระหว่างท่อน

เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏในลักษณะของการยืนเสียงทุกครึ่งวรรคอย่างเด่นชัด แตกต่างจากท่อนที่ 1 เนื่องด้วยเป็นท่อนที่มีการเล่นคำคู่ การซ้ำสำนวนท้ายประโยคที่ 1 และต้นประโยคที่ 2 ตามลักษณะจังหวะสามัญตามจากท่อนที่ 1 ซึ่งมีจังหวะอิสระ ทำให้คำร้องในท่อนกระทู้ต้นเป็นทำนองที่เสียงลูกตกของห้องและครึ่งวรรคเป็นไปในทิศทางเดียวกับบทร้อง

กระสวนทำนองปรากฏแบบจังหวะยกอย่างโดดเด่น เช่น **xx-x x-xx** อีกทั้งพบว่าลูกตกตำแหน่งสะดือเพลงเป็นเสียงเดียวกับท้ายท่อนที่ 1 แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับคำร้องที่มีการเล่นสัมผัสคำดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประโยคที่ 1

xxxx **x-xx**	**xx-x x-xx**	**xx-x** -x-x	**xx-x x-xx**
ลดำลดำ ดำ-ลล	ลล-ล ล-ซฟ	ลดำ-ล -ซ-ฟ	ซฟ-ซ ซ-**ทด**
ยืนเสียง / ลง	**ยืนเสียง** / ลง	**ยืนเสียง** / ลง	**ยืนเสียง** / ขึ้น

ประโยคที่ 2

---x **x-xx**	-x-x xxxx	-xxx **x-xx**	-x-x ---xx*
---ซ ซ-ทดำ	-ฟ-ฟ ซลซฟ	-ฟฟล ล-ซฟ	-รำ-ดำ -ลดำ*
ซ้ำทำนอง	**ยืนเสียง** / ลง	**ซ้ำทำนอง**	**ยืนเสียง**

ท่อนที่ 3 ทำนองกระทู้ปลาย (หลังปรบมือกลางกลอน) ยาว 1 ประโยค ยังคงใช้กลุ่มเสียง ฟซล XดรX ไม่ปรากฏเสียงเชื่อม โดยพบว่ามีการใช้เสียงลูกตกโดสุดท้ายของท่อนที่ 2 มาเป็นเสียงลูกตกในห้องเพลงตลอดประโยค เนื่องด้วยคำร้องท่อนกระทู้ปลายเป็นลักษณะทำนองที่คล้ายคลึงกับท่อนที่ 2 การใช้เสียงลูกตกเดิมจากท่อนที่ 2 จึงช่วยให้สำนวนกลอนมีความเชื่อมโยงต่อเนื่องและเป็นการย้ำทำนองเพื่อให้เกิดสัญลักษณ์ว่ากำลังจะเข้าสู่การลงจบในท่อนถัดไป

เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏในลักษณะเดียวกับท่อนที่ 1 กล่าวคือ พบการยืนเสียงในครึ่งวรรค สลับกับ วิถีขึ้นและวิถีลง วิถีลงและวิถีขึ้นในทุก ๆ ครึ่งวรรค สอดคล้องกับท่อนที่ 1 ที่ปรากฏลักษณะของจังหวะอิสระ ส่งผลให้คำร้องดำเนินไปอย่างอิสระเช่นกัน ลักษณะดังกล่าวทำให้เกิดความหลากหลายของเส้นแนวดำเนินทำนอง

กระสวนทำนองปรากฏแบบจังหวะยกชัดเจนตลอดประโยคอย่างเด่นชัด **xx-x xx-x -xxx x-xx** เพื่อให้เอื้อต่อสำนวนกลอนและเชื่อมโยงมาจากท่อนที่ 2 ทั้งนี้ พบว่าลูกตกสุดท้ายคือ เสียงซอล ต่างจากท่อนที่ 1 และ 2 แสดงให้เห็นว่าเป็นประโยคท้าต่อในประโยคถัดไปดังนี้

xx-x xx-x	-xxx xx-x	-xxx x-xx	-xxx xx-x
ลล-ดำ ลดำ-ดำ	**-ลลฟ ลดำ-ดำ**	**-ลลฟ ฟ-ลดำ**	**-ฟดำดำ ลดำ-ซ**
ยืนเสียง แบบขึ้น	ลง / ขึ้น	**ซ้ำทำนอง**	ขึ้น / ลง

ท่อนที่ 4 ทำนองปลายลง (จบ) ยาว 1 ประโยค ยังคงใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX และปรากฏเสียงเชื่อมคือ เสียงที ด้วยเหตุผลเช่นเดียวกับท่อนที่ 1 2 และ 3 พบว่ายังคงมีการใช้เสียงลูกตกโดสุดท้ายของท่อนที่ 2 มาเป็นเสียงลูกตกในห้องที่ 1 ท่อนที่ 4 อีกครั้ง เพื่อให้สำนวนกลอนมีความเชื่อมโยงต่อเนื่อง สอดคล้องตามโครงสร้างฉันทลักษณ์

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เส้นแนวดำเนินทำนองพบการยืนเสียง สลับกับ วิถีขึ้นและวิถีลง วิถีลงและวิถีขึ้น เช่นเดียวกับท่อนที่เป็นจังหวะอิสระ ท่อนที่ 1 และ 3

กระสวนทำนองปรากฏคล้ายกับท่อนที่ 1 กล่าวคือ ปรากฏทั้งแบบปกติและแบบจังหวะยก -x-x xxxx xx-x xxxx โดยการลงจบมีความสอดคล้องกับท่อนที่ 3 กล่าวคือ ห้องสุดท้ายของการลงจบปรากฏด้วยวิถีลงเช่นกัน หากแต่ใช้เสียงฟาเป็นลูกตกสุดท้าย ซึ่งเป็นตำแหน่งคำที่เล่นสัมผัสกับสะดือเพลงในท่อนที่ 2 ตรงกับลูกตกสุดท้ายท่อนที่ 2 เสียงโดสูง ซึ่งเป็นคู่เสียงที่เสนาะ คู่ 5 อย่างสัมพันธ์กันดังนี้

xxxx xx-x	xxxx xx-x	xxx-x-x xxxx	-x-x ... -x--x*
ดำดำทท ทดำ-ดำ	**ลซลดำ -ล-ล**	ลลฟฟ ลฟลล	-ซ-ซ -ซ-ฟ*
ลง / ขึ้น	ขึ้น / ยืน	ลง / ขึ้น	ยืน / ลง

จากข้างต้นเรื่องทำนองผู้วิจัยสรุปความได้ว่า ทำนองของเพลงโคราชเป็นลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียวตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้ให้คำอธิบายไว้ว่า เพลงโคราชแบบดั้งเดิมคงลักษณะทำนองเดียวกันทุกบทประพันธ์ หากแต่เนื้อหามีความแตกต่างกันตามแต่หมอเพลง โดยจำแนกเป็น 4 ทำนอง ตามที่ได้วิเคราะห์ข้างต้นพบว่าลักษณะการดำเนินทำนอง กระสวนทำนอง เส้นแนวดำเนินทำนอง มีความสัมพันธ์กับโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงที่ร้อยเรียงต่อกันอย่างเป็นระเบียบ

กลุ่มเสียงที่ปรากฏเป็นไปตามความถนัดและความเหมาะสมของแต่ละครั้ง ในกรณีศึกษาครั้งนี้ครูกำปั่น ข่อยนอก เลือกใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX โดยพบว่ามีเสียงเชื่อมที่ทำให้เกิดความแปร่งของทำนองคล้ายสำเนียงโคราชคือ เสียงที ในท่อนที่ 1 2 และ 4 แสดงให้เห็นว่าเสียงเชื่อมเสียงที มีความสำคัญต่อการสร้างความแปร่งให้แก่ทำนองเพลง

เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏว่าสอดคล้องตามโครงสร้างฉันทลักษณ์ กล่าวคือ ท่อนที่ 1 3 และ 4 เป็นท่อนที่มีจังหวะอิสระ ลีลาการร้องจึงไม่ตายตัว โน้ตมีการเคลื่อนที่ตามคำร้องโดยปรากฏในลักษณะการยืนเสียงในครึ่งวรรค สลับกับ วิถีขึ้นและวิถีลงในครึ่งวรรค วิถีลงและวิถีขึ้นในครึ่งวรรค ซึ่งทำให้เกิดลีลาของทำนองที่หลากหลาย ต่างจากท่อนที่ 2 ซึ่งมีลักษณะจังหวะสามัญในตัวคำร้อง ส่งผลให้ลีลาของทำนองมีกรอบที่ชัดเจน โน้ตที่สัมพันธ์กับคำร้องสะท้อนให้เห็นถึงความชัดเจนเรื่องจังหวะลูกตก เส้นแนวดำเนินทำนองจึงปรากฏลักษณะของการยืนเสียงเป็นส่วนใหญ่ แตกต่างจากท่อนที่ 1 3 และ 4 สืบเนื่องจากฉันทลักษณ์มีการเล่นคำคู่ การซ้ำสำนวน ทำให้ทำนองเป็นไปในทิศทางเดียวกับคำร้อง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

กระสวนทำนองสอดคล้องตามลักษณะคำร้องเช่นกัน กล่าวคือ ในท่อนที่ 1 และ 4 ปรากฏแบบผสมผสานทั้งกระสวนทำนองแบบปกติและแบบจังหวะยก xxxx -x-x ---x xx-x x-xx สอดคล้องกับฉันทลักษณ์ที่มีลักษณะจังหวะอิสระ ส่งผลทำให้เกิดความหลากหลายของทำนอง ในส่วนของท่อนที่ 2 และ 3 ปรากฏเด่นชัดแบบจังหวะยกเป็นส่วนใหญ่ xx-x x-xx xx-x x-xx xx-x xx-x -xxx x-xx เนื่องด้วยท่อนที่ 2 เป็นท่อนที่มีจังหวะสามัญค่อนข้างชัด ส่งผลให้กระสวนทำนองปรากฏในลักษณะที่กระชับเป็นจังหวะตามลีลาคำประพันธ์ จนกระทั่งเข้าสู่ท่อนที่ 3 ยังคงมีลักษณะของกระสวนทำนองเช่นเดียวกันเพื่อความต่อเนื่องของทำนองเพลง แม้ว่าท่อนที่ 3 ตามฉันทลักษณ์จะมีจังหวะลอยก็ตาม

ความสัมพันธ์ด้านการเล่นสัมผัสคำตามโครงสร้างฉันทลักษณ์ พบว่ามีการใช้เสียงลูกตกโดสุดท้ายของท่อนที่ 1 ใช้เป็นต้นเสียงลูกตกของท่อนถัดไป และยังคงใช้เสียงลูกตกเสียงโดสุดท้ายของท่อนที่ 2 เป็นต้นเสียงลูกตกในห้องเพลงท่อนที่ 3 ตลอดประโยค เนื่องด้วยคำร้องทำนองกระทู้ปลายมีลักษณะคล้ายกับท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น ซึ่งเสียงโดยังคงใช้ต่อเนื่องในท่อนที่ 4 ทำนองปลายลงตามลำดับ เพื่อให้สำนวนกลอนมีความเชื่อมโยงร้อยเรียงกันตามฉันทลักษณ์ นอกจากนี้ คำตำแหน่งสะดือเพลงที่สัมผัสคำสุดท้ายของบท ปรากฏในลักษณะคู่ 5 คู่เสนาะ แสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงระหว่างท่อน โดยลูกตกตำแหน่งสะดือเพลงเป็นเสียงเดียวกับท้ายท่อนที่ 1 ซึ่งสอดคล้องกับการเล่นสัมผัสคำคู่ระหว่างบทตามฉันทลักษณ์ ความสัมพันธ์อีกนัยหนึ่งตามฉันทลักษณ์ คือ ท่อนที่ 3 ทำนองกระทู้ปลายเปรียบเสมือนท่อนจบที่เชื่อมมาจากกระทู้ต้น สอดคล้องตามทำนองที่ปรากฏว่า ลูกตกสุดท้ายของทำนองกระทู้ปลายลงด้วยเสียงซอล ซึ่งไม่ใช่เสียงโดอย่างท่อน 1 และ 2 แสดงให้เห็นว่าทำนองกระทู้ปลายเป็นประโยคลงจบและท้าใหม่ในประโยคถัดไปยังท่อนสุดท้ายของบท สำหรับการลงจบทำนองพบว่า ดำเนินทำนองในวิถีลง หากแต่ใช้เสียงฟาเป็นลูกตกในตำแหน่งคำที่เล่นสัมผัสกับสะดือเพลงท่อนที่ 2 ซึ่งตรงกับลูกตกท่อนที่ 2 เสียงโดสูง คู่เสนาะคู่ 5 อย่างสัมพันธ์กัน โดยผู้วิจัยได้ทำการถอดกระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนองตามโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยกระสวนทำนองที่ทำการถอดไว้ต่อไปนี้เป็นการวิเคราะห์โดยสรุปเฉพาะลีลาสำนวนที่เด่นชัดของทำนองเพลง เพื่อใช้เป็นต้นรากของการประพันธ์เพลงวิวัฒน์เพลงโคราชในบทต่อไปดังนี้

ท่อนที่ 1 ทำนองอารัมภบท (เกริ่นนำ) ยาว 2 ประโยค

---x xxxx	-xxx -x-x	xxxx --xx	-x- ---x xxxx
---ฟ ฟซฟซ	-ซซซ -ล-ฟ	ซลซซ --ลซ	-ซ-- ซฟลซ
ยืนเสียง / ขึ้น	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ย้ำเสียง / ลง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

xx-x xx-x	xxxx xx-x	-x-x -xxx	-xxx xx-x
ลดำ-ดำ ลซ-ฟ	ซลลดำ ลซ-ฟ	-ฟ-ซ -ซ**ท**ดำ	-ฟซซ **ท**ดำ-ดำ
ขึ้น / ลง	ขึ้น / ลง	ขึ้น / ขึ้น	ขึ้น / ขึ้น

ท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) ยาว 2 ประโยค

xxxx x-xx	xx-x x-xx	xx-x -x-x	xx-x x-xx
ลดำลดำ ดำ-ลล	ลล-ล ล-ซฟ	ลดำ-ล -ซ-ฟ	ซฟ-ซ ซ-**ท**ด
ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ขึ้น

---x x-xx	-x-x xxxx	-xxx x-xx	-x-x ---xx*
---ซ ซ-ทด	-ฟ-ฟ ซลซฟ	-ฟฟล ล-ซฟ	-รำ-ดำ -ลดำ*
ซ้ำทำนอง	ยืนเสียง / ลง	ซ้ำทำนอง	ยืนเสียง

ท่อนที่ 3 ทำนองกระทู้ปลาย (หลังปรบมือกลางกลอน) ยาว 1 ประโยค

xx-x xx-x	-xxx xx-x	-xxx x-xx	-xxx xx-x
ลล-ดำ ลดำ-ดำ	-ลลฟ ลดำ-ดำ	-ลลฟ ฟ-ลดำ	-ฟดำดำ ลดำ-ซ
ยืนเสียง แบบขึ้น	ลง / ขึ้น	ซ้ำทำนอง	ขึ้น / ลง

ท่อนที่ 4 ทำนองกระทู้ปลายลง (ลงกลอน) ยาว 1 ประโยค

xxxx xx-x	xxxx xx-x	xxx-x-x xxxx	-x-x ... -x--x*
ดำดำทท ทดำ-ดำ	ลซลดำ -ล-ล	ลลฟฟ ลฟลล	-ซ-ซ -ซ-ฟ*
ลง / ขึ้น	ขึ้น / ยืน	ลง / ขึ้น	ยืน / ลง

3.1.2.3 ทำนองสร้อย

ตัวอย่าง ท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) เป็นท่อนใช้ทำนองสร้อยสอดประสาน ปรากฏลักษณะต่าง ๆ ตามที่ครูกาเหว่า โชคชัย ได้กล่าวไว้เป็นกรณีศึกษาดังนี้ แบบทั่วไป “ชะ ชะ ชะ ชัยยะ ชัยยะ”

1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6
น้ำอบน้ำหอมพร้อม**โฉลม**		ดูคำคม งาม**แฉล้ม**		ทั้งประแป้ง แต่งแต้ม		มาร่ายรำ นำ**ฉลอง**	
--- ชะ	ชะ ชะ...	ชัยยะ	ชัยยะ			----	----
---ซ	-ซ-ซ	--ซล	--ซล				
---x	-x-x	--xx	--xx				

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

แบบสั้น (1) “ชะ ชะ ช่า...(อา...)”

1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6
น้ำอบน้ำหอมพร้อม**โฉลม**		ดูคำคม งาม**แฉล้ม**		ทั้งประแป้ง แต่งแต้ม		มาร่ายรำ นำ**ฉลอง**	
--- ชะ	ชะ ช่า...อา	...				----	----
---ซ	-ซ-ล	...					
---x	-x-x						

แบบสั้น (2) “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา...”

1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6
น้ำอบน้ำหอม พร้อม**โฉลม**		ดูคำคม งาม**แฉล้ม**		ทั้งประแป้ง แต่งแต้ม		มาร่ายรำ นำ**ฉลอง**	
ชัยยะ	ชะ ชิ ชา...อา	...				----	----
-ล-ซ	-ซทล	...					
-x-x	-xxx	...					

แบบยาว (1) “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ช่า...”

1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6
น้ำอบน้ำหอมพร้อม**โฉลม**		ดูคำคม งาม**แฉล้ม**		ทั้งประแป้ง แต่งแต้ม		มาร่ายรำ นำ**ฉลอง**	
ชัยยะ	ชะ ชิ ชา	ชา	ชัย ยะ	ชะ ชิ ชา ...	อา	----	----
-ล-ซ	-ซทล	---ล	-ซ-ฟ	-ฟลซ			
-x-x	-xxx	---x	-x-x	-xxx			

แบบยาว (2) “ชัย ยะ ชะ ชิ ช้า ชา ชิ ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ชา...”

1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6
น้ำอบน้ำหอมพร้อม**โฉลม**		ดูคำคม งาม**แฉล้ม**		ทั้งประแป้ง แต่งแต้ม		มาร่ายรำ นำ**ฉลอง**	
ชัยยะ	ชะ ชิ ช้า	ชา	ชิ ชา	ชัยยะ	ชะชิช้า-อา	----	----
-ล-ซ	-ซทท	---ล	-ท-ล	-ซ-ฟ	-ฟลซ		
-x-x	-xxx	---x	-x-x	-x-x	-xxx		

(กาเหว่า โชคชัย, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

จากตารางข้างต้น ผู้วิจัยสรุปสาระสำคัญเรื่องทำนองสร้อยที่สอดประสานตามกรณีศึกษาของครูกาเหว่า โชคชัยได้ว่า ยังคงพบว่าใช้กลุ่มเสียงเดียวกับทำนองกลอนคือ กลุ่มเสียง ฟซลXดรX โดยปรากฏเสียงเชื่อมเสียงที เพื่อให้เกิดความแปร่งอย่างสำเนียงโคราช ซึ่งโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ ทั้งนี้สามารถจำแนกได้ 3 รูปแบบ จาก 5 รูปแบบดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

รูปแบบแรกคือ แบบทั่วไปหรือแบบดั้งเดิม เช่น “ชะ ชะ ชะ ชัยยะ ชัยยะ” เป็นลักษณะจังหวะยืนและยืนเสียงเดิมตามจังหวะลูกตก ปรากฏโน้ตสูงในวิถีขึ้นที่เสียงสุดท้าย ตามกระสวนทำนองดังนี้

---x	-x-x	--xx	--xx

รูปแบบที่สองคือ แบบสั้น จำแนกเป็น 2 ลักษณะ ลักษณะแรกคือ “ชะ ชะ ช่า...(อา...)” เป็นลักษณะจังหวะยืนปกติตามจังหวะลูกตกเช่นเดียวกับแบบดั้งเดิม หากแต่ไม่ใช่โน้ตในอัตราถี่อย่างรูปแบบแรก (--xx --xx) โดยปรากฏโน้ตสูงในวิถีขึ้นที่เสียงสุดท้ายเช่นเดียวกับรูปแบบแรก

ลักษณะที่สองคือ “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา...” เป็นลักษณะจังหวะยืนปกติตามจังหวะลูกตกเช่นเดียวกับแบบสั้นลักษณะแรก หากแต่มีความสนุกสนานและหลากหลายมากขึ้น กล่าวคือ พบการใช้โน้ตอัตราถี่ขึ้นและการใช้โน้ตในวิถีลงดังนี้

“ชะ ชะ ช่า...(อา...)”

---x	-x-x

“ชัย ยะ ชะ ชิ ชา...”

-x-x	-xxx

รูปแบบที่สามคือ แบบยาว จำแนกเป็น 2 ลักษณะเช่นกัน ลักษณะแรกคือ “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ช่า...” เป็นลักษณะจังหวะยืนปกติตามจังหวะลูกตกเช่นเดียวกับรูปแบบที่ 1 และ 2 หากแต่ปรากฏอัตราการใช้โน้ตมากขึ้น กระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนองมีความหลากหลาย ทำนองยาวขึ้น ส่งผลให้ทำนองมีกระชับและความสนุกสนาน ทั้งนี้ ปรากฏโน้ตในวิถีขึ้นที่เสียงสุดท้ายของห้องที่ 2 และ 5 เป็นการเน้นคำลงท้าย พบการเน้นการซ้ำคำในสำนวน แสดงให้เห็นลีลาทำนองที่ต่างจากรูปแบบที่ 1 และ 2

ลักษณะที่สองคือ “ชัย ยะ ชะ ชิ ช้า ชา ชิ ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ชา...” เป็นลักษณะของการยืดขยายจากลักษณะที่ 1 รูปแบบยาว โดยใช้ทำนองคำว่า “ชะชิชา” ในการซ้ำทำนองในห้องที่ 2 ไปห้องที่ 3 และซ้ำอีกครั้งในห้องสุดท้าย ส่งผลให้ทำนองยาวขึ้นจากเดิม โดยยังคงมีลักษณะของจังหวะยืนปกติตามจังหวะลูกตกเช่นเดียวกับรูปแบบที่ 1 และ 2 และยังคงพบอัตราถี่ในการใช้โน้ตกระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนองที่หลากหลาย โน้ตในวิถีขึ้นที่เสียงสุดท้ายของห้องที่ 2 4 และ 5 เป็นการเน้นคำลงท้าย ส่งผลให้ทำนองมีความกระชับและสนุกสนาน อันเป็นเหตุผลเดียวกับลักษณะที่ 1 แบบยาวทุกประการดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

“ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ช่า...”

-x-x	**-xxx**	---x	-x-x	**-xxx**			

“ชัย ยะ ชะ ชิ ช้า ชา ชิ ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ชา...”

-x-x	**-xxx**	**---x**	**-x-x**	-x-x	**-xxx**		

โดยสรุปจากสามรูปแบบที่กล่าวข้างต้น พบว่าทั้งสามรูปแบบมีความสัมพันธ์และสอดคล้องกันอย่างเป็นพลวัตต่อการสร้างสรรค์ทำนองสร้อย โดยการปรับยืดขยายจากรูปแบบแรกสู่รูปแบบที่สองและสามตามลำดับ โดยเน้นที่เรื่องอัตราความถี่ของคำมากขึ้น ส่งผลให้ลีลาของทำนองเกิดความหลากหลาย ทำนองยาวขึ้น มีการซ้ำทำนองเพื่อให้เกิดความโดดเด่น เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏทั้งวิถีขึ้น วิถีลง และยืนเสียงผสมผสานภายในทำนองสร้อยอย่างน่าสนใจ โดยเฉพาะรูปแบบที่สามแสดงให้เห็นถึงการวิวัฒน์จากรูปแบบแรกอย่างชัดเจน

ลีลาดังกล่าวสะท้อนให้เห็นแน่ชัดว่าทำนองกระทู้ต้นมีกรอบของจังหวะสามัญควบคุมอยู่จริง ถึงแม้ว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิมจะไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบ แต่หมอเพลงก็ยังคงสามารถสอดประสานทำนองสร้อยได้อย่างลงตัว ซึ่งมีความหลากหลายตามที่กล่าวไว้ได้อย่างคู่ขนานตลอดท่อน จนกระทั่งจบที่ตำแหน่งสะดือเพลง โดยหมอเพลงจะปรบมือ 1 ครั้งที่ตำแหน่งดังกล่าวเพื่อเป็นสัญลักษณ์ตามระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช

3.1.3 จังหวะ

เพลงโคราชปรากฏลักษณะจังหวะ 2 ลักษณะ คือ ช่วงจังหวะอิสระ ทางดุริยางคศิลป์ไทยเรียกว่า “จังหวะลอย” กล่าวคือ ไม่มีจังหวะตายตัว ตามแต่ลีลาการใช้คำที่สั้นยาวของหมอเพลงแต่ละท่าน หากแต่โดยรวมของช่วงทำนองนั้น ยังคงดำเนินไปตามสัดส่วนของฉันทลักษณ์ที่เหมือนกัน จังหวะตก คือ คำสุดท้ายที่อยู่ในวรรคนั้น สามารถลงจังหวะก่อนหรือหลังของคำสุดท้ายได้ไม่เกินคำหรือสองคำ ไม่ควรเคลื่อนจังหวะมากนัก ส่วนช่วงจังหวะสามัญ ทางดุริยางคศิลป์ไทยเทียบเท่ากับจังหวะสองชั้น โดยจังหวะตกอยู่ที่คำสุดท้ายของห้องเพลง ไม่ขาดไม่เกิน ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์ตารางต่อไปนี้ให้เทียบเท่ากับ 1 ประโยค หรือ 8 ห้องเพลงดังนี้

ช่วงจังหวะอิสระ จังหวะตกที่คำสุดท้ายของแต่ละครึ่งวรรค

1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**
1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ช่วงจังหวะสามัญ จังหวะตกที่คำสุดท้ายของแต่ละห้อง

1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**
1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**

3.1.3.3 ช่วงทำนองโอ่

ปรากฏจังหวะอิสระ

1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**
โอ้	โอ โอ่ **โอ้**	เออ เอ๋อ ๆ ๆ ๆ ๆ ๆ ๆ ๆ ๆ	เอ้อ เอ่อ เออ เอย.....**เอย**
ฟ	ร ด **ฟ**	ซ ล ล ล ล ล ล.. **ล**	ซ ฟร **ฟ**

3.1.3.2 ช่วงทำนองกลอนเพลง

ท่อนที่ 1 ทำนองอารัมภบท (เกริ่นนำ) ยาว 2 ประโยค ปรากฏจังหวะอิสระ

1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**
ใส่ผ้าแพร ผ้า**ไหม**	ก็ไม่ให้ สี**หม่น**	ลูกหลานมาพร้อมกัน ทุก**คน**	...เอย...กลางเมือง ราชสี**มา**
---x xxxx	-xxx -x-x	xxxx —xx	-x- ---x xxxx
---ฟ ฟซฟซ	-ซซซ -ล-ฟ	ซลซซ —ลซ	-ซ— ซฟลซ

1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**
ด้วยเทิดทูน พระคุณ**ใหญ่**	มารำถวาย ให้คุณ**ย่า**	แต่งตัว สวยสด**ใส**	ไม่มีใคร ราศี**หมอง**
xx-x xx-x	xxxx xx-x	-x-x -xxx	-xxx xx-x
ลดำ-ดำ ลซ-ฟ	ซลลดำ ลซ-ฟ	-ฟ-ซ —ซ**ท**ดำ	-ฟซซ **ท**ดำ-ดำ

ท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) ยาว 2 ประโยค *ปรบมือที่คำว่า “เฉลา” ปรากฏจังหวะสามัญ หมายถึง การร้องในทำนองกระทู้ต้นสะท้อนให้เห็นจังหวะตกที่สม่ำเสมอ แม้ว่าจะไม่มีเครื่องดนตรีใดประกอบ

1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**
น้ำอบน้ำ**หอม**พร้อม**โฉลม**		ดูคำ**คม** งาม**แฉล้ม**		ทั้งประแป้ง แต่ง**แต้ม**		มาร่าย**รำ** นำ**ฉลอง**	
xxxx x-xx		xx-x x-xx		xx-x -x-x		xx-x xx-x	
ลดำลดำ ดำ-ลล		ลล-ล ล-ซฟ		ลดำ-ล -ซ-ฟ		ซฟ-ซ ซ-**ท**ด	

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**
รำ นำ**ฉลอง**		แคล่ว**คล่อง** เฉลียว**ฉลาด**		สมศักดิ์**ศรี** ชาว**โคราช**		แม่**โฉม** ... **เฉลา***	
---x x-xx		-x-x xxxx		-xxx x-xx		-x-x ---xx*	
---ซ ซ-ทด		-ฟ-ฟ ซลซฟ		-ฟฟล ล-ซฟ		-รำ-ดำ -ลดำ*	

ท่อนที่ 3 ทำนองกระทู้ปลาย (หลังปรบมือกลางกลอน) ยาว 1 ประโยค ปรากฏจังหวะอิสระ

1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**
มาบวงสรวงผู้สูง**ศักดิ์**	รวมใจภักดิ์...งา อันสูง**สุด**	คุณย่าเทียบเปรียบ ประ**ดุจ**	สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่สูง**ส่ง**...เงอ
xx-x xx-x	-xxx xx-x	-xxx x-xx	-xxx xx-x
ลล-ดำ ลดำ-ดำ	-ลลฟ ลดำ-ดำ	-ลลฟ ฟ-ลดำ	-ฟดำดำ ลดำ-ซ

ท่อนที่ 4 ทำนองกระทู้ปลายลง (ลงกลอน) ยาว 1 ประโยค ปรากฏจังหวะอิสระ

1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**	1 2 3 4 5 **6**
คุณงามความดีที่ยืน**หยัด**	เป็นเกียรติประวัติ..นา อันยืน**ยง**	บารมีย่าคุ้มบ้าน ชุ่มเมือง**เย็น**	มายั้ง ... ยืน **ยาว***
xxxx xx-x	xxxx xx-x	xxx-x-x xxxx	-x-x ... -x-x*
ดำดำทท ทดำ-ดำ	ลซลดำ -ล-ล	ลลฟฟ ลฟลล	-ซ-ซ -ซ-ฟ*

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

3.1.3.3 ช่วงทำนองสร้อย

ตัวอย่าง การสอดประสานในท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) เป็นการร้องสอดประสานในท่อนที่มีจังหวะสามัญ ควรร้องในจังหวะที่พอเหมาะ พอดีห้ามร้องก่อนหรือหลังทำนองร้องจะว่าออกไป ทั้งนี้ แล้วแต่หมอเพลงบ้างท่านอาจจะมีการร้องว่าทำนองสร้อยต่อเนื่องจนหมดท่อนกระทู้ต้นหรือกระทู้เดินกลอนก็ไม่ถือว่าผิด เพราะท่อนดังกล่าวปรากฏจังหวะในตัวกลอน โดยหมอเพลงสามารถเลือกใช้ทำนองสร้อยให้เหมาะสมตามเนื้อหา คำร้องและอารมณ์เพลงโคราชนั้น ๆ ดังปรากฏจังหวะในตัวอย่างทำนองสร้อยต่อไปนี้

แบบทั่วไป “ช่ะ ช่ะ ช่ะ ชัยยะ ชัยยะ”

1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**
น้ำอบน้ำ**หอม**พร้อม**โฉลม**		ดูคำ**คม** งาม**แฉล้ม**		ทั้งประ**แป้ง** แต่ง**แต้ม**		มาร่าย**รำ** นำ**ฉลอง**	
--- **ช่ะ**	ช่ะ **ช่ะ**...	ชัย**ยะ**	ชัย**ยะ**				
---ซ	-ซ-ซ	--ซล	--ซล				
---x	-x-x	--xx	--xx				

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

แบบสั้น (1) “ช่ะ ช่ะ ช่า...(อา...)”

1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**
น้ำอบน้ำ**หอม**พร้อม**โฉลม**		ดูคำ**คม** งาม**แฉล้ม**		ทั้งประ**แป้ง** แต่ง**แต้ม**		มาร่าย**รำ** นำ**ฉลอง**	
--- **ช่ะ**	ช่ะ **ช่า**...อา	...					
---ช	-ช-ล	...					
---x	-x-x						

แบบสั้น (2) “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา...”

1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**
น้ำอบน้ำ**หอม**พร้อม**โฉลม**		ดูคำ**คม** งาม**แฉล้ม**		ทั้งประ**แป้ง** แต่ง**แต้ม**		มาร่าย**รำ** นำ**ฉลอง**	
ชัย ยะ	ชะ ชิ **ชา**	อา ...					
-ล-ช	-ชทล	...					
-x-x	-xxx	...					

แบบยาว (1) “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ช่า...”

1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**
น้ำอบน้ำ**หอม**พร้อม**โฉลม**		ดูคำ**คม** งาม**แฉล้ม**		ทั้งประ**แป้ง** แต่ง**แต้ม**		มาร่าย**รำ** นำ**ฉลอง**	
ชัย **ยะ**	ชะ ชิ **ชา**	**ชา**	ชัย **ยะ**	ชะ ชิ **ชา**	...อา		
-ล-ช	-ชทล	---ล	-ช-ฟ	-ฟลช			
-x-x	-xxx	---x	-x-x	-xxx			

แบบยาว (2) “ชัย ยะ ชะ ชิ ช้า ชา ชิ ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ชา...”

1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**
น้ำอบน้ำ**หอม**พร้อม**โฉลม**		ดูคำ**คม** งาม**แฉล้ม**		ทั้งประ**แป้ง** แต่ง**แต้ม**		มาร่าย**รำ** นำ**ฉลอง**	
ชัย **ยะ**	ชะ ชิ **ช้า**	**ชา**	ชิ **ชา**	ชัย **ยะ**	ชะ ชิ **ช้า**	-อา	
-ล-ช	-ชทท	---ล	-ท-ล	-ช-ฟ	-ฟลช		
-x-x	-xxx	---x	-x-x	-x-x	-xxx		

(กาเหว่า โชคชัย, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

จากตารางข้างต้นเรื่องจังหวะในทำนองเพลงโคราชแบบดั้งเดิมสรุปได้ว่า ช่วงทำนองโอ่ปรากฏจังหวะอิสระ ช่วงทำนองกลอนเพลง ท่อนที่ 1 ทำนองอารัมภบท (เกริ่นนำ) ยาว 2 ประโยค ปรากฏจังหวะอิสระ และเมื่อเข้าท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) ยาว 2 ประโยค ได้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ปรากฏจังหวะสามัญ ในขณะที่เมื่อเข้าสู่ท่อนที่ 3 ทำนองกระทู้ปลาย (หลังปรบมือกลางกลอน) ยาว 1 ประโยค และท่อนที่ 4 ทำนองกระทู้ปลายลง (ลงกลอน) ยาว 1 ประโยค ได้ปรากฏจังหวะอิสระเหมือนเดิมอีกครั้ง ทั้งนี้ ในช่วงทำนองสร้อยที่สอดประสานในท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) ปรากฏจังหวะสามัญ เนื่องจากเป็นการร้องสอดประสานในท่อนที่มีจังหวะสามัญในตัวทำนอง

อัตลักษณ์ด้านจังหวะของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมพบว่า ลีลาด้านจังหวะสะท้อนให้เห็นถึงความผสมผสานระหว่างจังหวะลอยและจังหวะสามัญอย่างน่าสนใจ จังหวะดังกล่าวปรากฏเคลื่อนที่ไปแต่ละท่อนตลอดเพลง มีการสอดประสานอย่างเหมาะสม โดยแสดงออกผ่านคำร้องซึ่งไม่มีเครื่องดนตรีควบคุม ดังนั้น อรรถรสจะเกิดก็ด้วยหมอเพลงและผู้ฟังมีความเข้าใจโครงสร้างฉันทลักษณ์และระเบียบวิธีการร้อง เช่น ความเข้าใจเรื่องลักษณะจังหวะตกที่สม่ำเสมอเป็นอย่างไร อย่างที่ปรากฏในทำนองกระทู้ต้นหรือทำนองสร้อย หรือความเข้าใจเรื่องจังหวะลอยเป็นอย่างไร เช่น ทำนองที่ไม่สามารถควบคุมให้คำร้องและจังหวะดำเนินไปอย่างคู่ขนานกันได้สม่ำเสมอ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เรียก “ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม” ซึ่งเพลงโคราชแบบดั้งเดิมมีลีลาการร้องสะท้อนความงามของเพลงโคราชได้อย่างแยบยลและงดงาม อีกทั้ง ต้องอาศัยความชำนาญและสติปัญญาทั้งด้านการร้องและการรับฟัง

3.1.4 องค์ประกอบการแสดง

3.1.4.1 หมอเพลง

จากการวิจัยครั้งนี้สรุปความได้ว่า หมอเพลง หมายถึง บุคคลที่มีคุณสมบัติด้านไหวพริบปฏิภาณ มีความสามารถด้านการว่าเพลง แก้เพลง ด้นเพลงและประพันธ์เพลงโคราชอย่างเชี่ยวชาญ อีกทั้ง เป็นผู้มีความรู้รอบด้าน ทั้งด้านประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ สังคม วัฒนธรรม ความเชื่อ ค่านิยม วิถีชีวิต ทั้งทางโลกและทางธรรม สามารถนำมาประยุกต์ปรับใช้ในการแสดงเพลงโคราชได้อย่างงดงามเหมาะสม ครูกำปั่น ข่อยนอก เป็นผู้มีครบถ้วนตามที่ได้กล่าวมาข้างต้นทั้งในฐานะบทบาทของศิลปินและครูผู้ถ่ายทอด

สำหรับการแสดงเพลงโคราชจะประกอบด้วยหมอเพลงชายและหญิงฝ่ายละ 1 คน หรือ 2 คน ปัจจุบันนิยมแสดงทั้งสองรูปแบบ หมอเพลงควรมีทักษะด้านภาษา โดยเฉพาะการเล่นสัมผัสตามฉันทลักษณ์ว่าด้วยการเล่นสัมผัสใน สัมผัสนอก การเล่นคำ การเล่นความหมายอย่างสละสลวย อีกทั้ง หมอเพลงที่มีความสามารถในการว่าเพลงจะต้องมีครบองค์ 4 คือ “ปัญญาดี เสียงดี ชั้นเชิงดี และใจเย็น” (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 36)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 41 หมอเพลงโคราชแบบดั้งเดิมในปัจจุบัน
การแสดงครูกำปั่น ข่อยนอกและแม่กาเหว่า โชคชัย เมื่อวันที่ 3 ธันวาคม พ.ศ. 2561
ที่มา : (กำปั่น บ้านแท่น, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

3.1.4.2 ผู้ฟัง

การฟังเพลงต้องอาศัยความคุ้นชินสำเนียงภาษาโคราชที่มีความสูง ๆ ต่ำ ๆ และฉันทลักษณ์ เพลงจะช่วยสร้างอรรถรสในการฟังได้มากขึ้น ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ว่า

> *การฟังเพลง ถ้าทำความเข้าใจฉันทลักษณ์ได้ จะเกิดอรรถรสในการฟังมากกว่าเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ เป็นการฟังสติปัญญา ฟังแนวคิด ฟังคำคู่ที่เรียงร้อยแล้วแก้กันอย่างไร ฟังคำแก้จากผู้หญิงที่เค้าว่ามาก่อนหน้า ฟังการเหยียบปลายเพลง จนถึงสะดือเพลง คำที่ตบมือคำสุดท้าย ว่าสัมผัสกันไหม ถ้าสัมผัสคือว่ากลอนได้ถูกต้อง มีไหวพริบ* (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

บุญสม สังข์สุข ได้อธิบายเรื่องการฟังเพลงโคราชซึ่งสอดคล้องกับทัศนะของครูกำปั่น ข่อยนอกไว้ โดยสรุปได้ว่า การฟังเพลงโคราชประกอบด้วย การฟังเนื้อเรื่องที่โต้ตอบและการฟังการแก้สำนวนกลอน สิ่งที่สำคัญของการฟังเพลงโคราชคือ ผู้ฟังควรรู้เรื่ององค์ประกอบของ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

กลอนเพลงอันประกอบด้วยทำนองขึ้น ทำนองกระทู้เดินกลอนและทำนองตอบหรือปลายลง (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560) สอดคล้องตามที่ผู้วิจัยได้อภิปรายไว้ในเรื่องทำนองและจังหวะ

3.1.4.3 บทร้อง

บทร้องเพลงโคราช เป็นลักษณะบทร้องที่โดดเด่นเรื่องสำเนียงภาษาโคราช มีการเล่นสัมผัสคำ ร้อยเรียงเชื่อมโยงกันจากเกริ่นนำ กระทู้ต้น กระทู้ปลาย และปลายลง ซึ่งมีลักษณะของการโต้ตอบกันทางภาษาระหว่างชายหญิงอย่างเพลงปฏิพากย์ เนื้อหาประกอบด้วยรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งต้องอาศัยการท่องจำหรือใช้ภูมิปัญญาในการประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่ให้งดงาม โดยรูปแบบเพลงโคราชตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ในหนังสือหลักสูตรการเรียนการสอนเพลงโคราช มีดังนี้

1. เพลงเชิญ (มีเฉพาะของฝ่ายชาย เพราะขึ้นเวทีเป็นฝ่ายแรก)
2. เพลงประกาศ แนะนำตัว คนละไม่ต่ำกว่า 2 กลอน
3. เพลงถามข่าว มีเนื้อหาการถามถึงทุกข์สุขความเป็นอยู่
4. เพลงขออภัย มีลักษณะเนื้อหาของการขอขมาลาโทษ
5. เพลงไหว้ครู
6. เพลงตัดเชิญ
7. เพลงปรึกษาชวนกันทำมาหากิน
8. เพลงเปรียบเปรย อ่อนน้อมถ่อมตน มีเนื้อหาการขอพึ่งอาศัยกัน
9. เพลงเปรียบเปรยท้าทาย ลองปัญญา ต่างฝ่ายก็เสมือนศิษย์มีครู
10. เพลงเรื่อง เช่น เรื่องงานศพ เรื่องบวชนาค เรื่องทำบุญร้อยวัน เรื่องทอดผ้าป่า เรื่องถวายสังฆทาน เรื่องขึ้นบ้านใหม่ เรื่องบวชนาค เรื่องแต่งงาน เรื่องโกนจุก
11. เพลงเรื่องนิทาน เช่น เรื่องพระรถเมรี เรื่องนางสิบสอง เรื่องจันท-โครพ เรื่องนางโมรา เรื่องศุภมิต เรื่องเกศนี เรื่องอินทปัฏฐา เรื่องเจ็ดคะนน เรื่องปราจิต เรื่องอรพิม เรื่องสุธนมโนราห์
12. เรื่องพื้นบ้าน เช่น เรื่องสู่ขอแต่งงาน เรื่องฉกหาและพาหนี เรื่องลูกสะใภ้กับแม่ย่า เรื่องน้ำตาลูกเลี้ยง เรื่องศาสนา เรื่องพุทธประวัติ เรื่องเวสสันดร
13. เพลงเกี้ยว สามารถจำแนกได้หลายลักษณะ เช่น เกี้ยวสาว สาวเกี้ยวหนุ่ม เกี้ยวแม่หม้าย พ่อหม้าย เกี้ยวผัวเขา ใยเขา เป็นต้น นอกจากนี้ พบว่ามี เกี้ยวแอบมอง เกี้ยวแกมจาก เกี้ยวอำลา เพลงอำลา เพลงอวยพร

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทั้งนี้ บทร้องหรือบทกลอนเพลงโคราชมีวิวัฒนาการมาจาก “เพลงก้อม” ซึ่งแปลว่า สั้น ๆ หมายถึง สำนวนสั้น ๆ วลีสั้น ๆ ของชาวโคราช ใช้พูดโต้ตอบกันจนกลายเป็นสำนวนที่ยาวขึ้น แล้วปรับตัวเป็นเพลงโคราชแบบดั้งเดิมในที่สุด (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: 5-6)

3.1.4.4 ทำนอง

ดำเนินทำนองตามเสียงต่ำเสียงสูงของภาษาไทยถิ่นโคราช ลักษณะเนื้อและทำนอง คือ “ร้อยเนื้อ ทำนองเดียว” (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561) สอดคล้องตามที่ผู้วิจัยได้อธิบายไว้ในเรื่องทำนอง

3.1.4.5 จังหวะ

ดำเนินจังหวะไปตามโครงสร้างฉันทลักษณ์ ปรากฏทั้งแบบจังหวะอิสระและจังหวะสามัญ ตามแต่อารมณ์เพลงและการเอื้อนของหมอเพลงแต่ละท่าน เพลงโคราชมีความสนใจที่ไม่พบการใช้เครื่องดนตรีประกอบการร้อง มีเพียงการปรบมือและร่ายรำตามจังหวะกลอนเพลง (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561) สอดคล้องตามที่ผู้วิจัยได้อธิบายไว้ในเรื่องจังหวะ

3.1.4.6 ท่ารำ

ท่ารำประกอบด้วย 5 ท่ารำ ที่นิยมใช้ในปัจจุบัน ได้แก่ ท่าช้างเทียมแม่ ท่าปลาไหลพันพวง ท่ายอง ท่าประจัญบาน ท่าจ๊ก หมอเพลงสามารถรำได้ตามอิสระ ไม่มีข้อกำหนดตายตัว หากแต่นิยมรำช่วง “ท่อนกระทู้ต้น” หรือ “ท่อนเดินกลอน” เนื่องจากเป็นช่วงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ สามารถร่ายรำประกอบได้ ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ในหนังสือหลักสูตรการเรียนการสอนเพลงโคราช ความว่า

> *ท่าช้างเทียมแม่ ฝ่ายหญิงและชายจะยืมเทียบไหล่กันเอาไว้ ยกมือรำทั้งคู่รำเดินหน้าพร้อมกันไป 2 ก้าว และถอยหลังมา 2 ก้าว ก็จะถึงตอนช่วงกลางกลอนเพลงหยุดปรบมือ 1 ครั้ง พร้อมกัน แล้วจะใช้ท่าย่องอยู่กับที่จนจบกลอนเพลง อาการรำจะเหมือนลูกช้างเดินเคียงกับแม่ของมัน*
>
> *ท่าปลาไหลพันพวง ฝ่ายหญิงจะยืนล้ำหน้ากว่าฝ่ายชายนิดหนึ่ง ให้ฝ่ายชายอยู่ด้านหลังฝ่ายหญิง มือของทั้งคู่จะยกขึ้นรำ แบบกระหวัดเกาะเกี่ยวกันไปคล้ายปลาไหลที่มัดติดเป็นพวง โดยเดินหน้าถอยหลังเหมือนกับท่าช้างเทียมแม่ และก็มาใช้ท่าย่องจนจบ*

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ท่าย่อง จะย่องอยู่กับที่ โดยย่อเข่าลง ให้เข้ากับจังหวะการเดินกระทู้ของกลอนเพลง

ท่าประจัญบาน ฝ่ายชายและหญิง จะยืนประจัญบานในท่าต่อสู้กัน จะใช้เฉพาะในเพลงเปรียบเปรย ท้าทาย ถาม ตอบปัญหากันเท่านั้น

ท่าจ๊ก จะใช้ท่าช้างเทียมแม่ หรือปลาไหลพันพวงก็ได้ โดยฝ่ายชายจะรำแล้วแกล้งเอามือแจะจะจับฝ่ายหญิง ให้ฝ่ายหญิงใช้มือรำปัดป้อง เพื่อไม่ให้ถูกของสงวนของตัวเอง ท่านี้เป็นการหยอกล้อให้สนุกสนาน (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: 6)

ภาพที่ 42 ท่ารำ ท่าปลาไหลพันพวง

ที่มา : (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: ไม่ปรากฏหน้า)

ภาพที่ 43 ท่ารำ ท่าประจัญบาน (ซ้าย) และท่าช้างเทียมแม่ (ขวา)

ที่มา : (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: ไม่ปรากฏหน้า)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 44 ท่ารำ ท่าย่อง (ซ้าย) และท่าจ๊ก (ขวา)
ที่มา : (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: ไม่ปรากฏหน้า)

3.1.4.7 การแต่งกาย

การแต่งกายของหมอเพลงโคราชฝ่ายชาย นุ่งผ้าโจงกระเบนสีพื้น ส่วนใหญ่เป็นผ้าไหมหางกระรอก แบบพื้นเมือง บ้างใช้ผ้าสีม่วง สวมเสื้อคอกลมแขนสั้นไม่จำกัดสี มีผ้าขาวม้าคาดแขวนพระเครื่องที่นับถือ ส่วนฝ่ายหญิงนุ่งผ้าโจงกระเบนเหมือนฝ่ายชาย สวมเสื้อรัดรูปสีพื้น ไม่มีปก แขนสั้นหรือแขนกระบอกยาวเลยข้อศอก บ้างสวมใส่สไบเฉียงพาดไหล่ มีพลูจีบหรือดอกไม้ทัดหู (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 71)

ภาพที่ 45 ลักษณะการแต่งกายหมอเพลงโคราชแบบดั้งเดิมในปัจจุบัน
รายการดาราศาสตร์: ศาสตร์แห่งเพลงโคราช ออกอากาศวันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557
ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3.1.4.8 สถานที่

เพลงโคราชสามารถร้องเล่นได้ไม่จำกัดสถานที่ โดยเฉพาะเวลาพบกันระหว่างทาง เกี้ยวพาราสีเมื่อพบปะระหว่างทาง หรือบริเวณลานบ้าน ลานวัด หรือในบ้าน เวลาต่อมามีผู้สนใจฟังมากขึ้น จึงมีการสร้างเวทีขึ้น เรียกว่า “โรงเพลง” เพื่อให้ผู้ฟังสะดวกในการชมและเห็นกันทั่วถึง ขนาดโรงเพลงพอเหมาะที่ให้หมอเพลงจำนวน 4 คน ขึ้นไปร้องเพลง ร่ายรำได้ นอกจากนี้พบว่ามีการนำครกตำข้าววางคว่ำลงและหาถังตักน้ำมาวางไว้บนครก เพื่อให้หมอเพลงดื่มเมื่อคอแห้ง

ภาพที่ 46 อุปกรณ์ที่ใช้ระหว่างการร้องเพลงในอดีต
บันทึกเทปรายการคุณพระช่วย เมื่อปี พ.ศ. 2554
ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

ภาพที่ 47 อุปกรณ์ที่ใช้ระหว่างการร้องเพลงในอดีต
รายการ ดาราศาสตร์: ศาสตร์แห่งเพลงโคราช ออกอากาศวันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. *2557*
ที่มา : (ไทยรัฐ, 2577: ออนไลน์)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

โรงเพลงมีลักษณะเป็นเสา 4 ต้น ยกพื้นปูด้วยไม้กระดาน สูงจากพื้น 1 เมตร หลังคามุงด้วยก้านมะพร้าวมัดด้วยตอก โรงเพลงจะสร้างชั่วคราวเฉพาะที่มีโอกาสเล่น แต่สามารถพบเห็นได้ที่บริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี เพราะมีการแสดงเพลงโคราชแก้บน (ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 41)

ภาพที่ 48 ลักษณะการจำลองเวทีในอดีต
รายการดาราศาสตร์: ศาสตร์แห่งเพลงโคราช ออกอากาศเมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557
ที่มา : (ไทยรัฐ, 2557: ออนไลน์)

นอกจากนี้ จากการลงภาคสนามสถานที่การแสดงในปัจจุบันผู้วิจัยพบว่า ปัจจุบันโรงเพลงมีลักษณะเป็นศาลารูปทรงสี่เหลี่ยมจัตุรัส ทำจากไม้เนื้อแข็ง มีความทนทานเป็นอย่างดี เพราะปลูกสร้างไว้ถาวรกลางแจ้ง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 49 ลักษณะเวทีในปัจจุบัน ณ วัดศาลาลอย

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (17 ธันวาคม 2559)

เวทีดังกล่าวสามารถพบเห็นได้ในบริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีและวัดศาลาลอย ซึ่งทั้งสองสถานที่จัดตั้งศาลาดังกล่าวไว้สำหรับการแสดงเพลงโคราชแก้บน เพื่อเป็นการถวายสักการบูชาและการแก้บนถวายแด่ท้าวสุรนารีหรือย่าโม

ภาพที่ 50 ลักษณะเวทีในปัจจุบัน ณ อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี

ที่มา : (ประภัสสร ยังสูงเนิน, 2561: ออนไลน์)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 51 ลักษณะเวทีในอดีต (ซ้าย) สู่ปัจจุบัน (ขวา)
รายการดาราศาสตร์: ศาสตร์แห่งเพลงโคราช ออกอากาศเมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557
ที่มา : (ไทยรัฐ, 2557: ออนไลน์)

3.1.4.9 แสง เสียง เครื่องดนตรี

หมอเพลงใช้ไต้ช้าง ไต้รุ่ง ให้แสงสว่าง ต่อมาเปลี่ยนเป็นตะเกียง ในอดีตยังไม่มีเครื่องขยายเสียง หมอเพลงจึงต้องมีเสียงดังชัดเจน ใช้ธรรมชาติเสียงตนเอง ภายหลังมีเครื่องเสียงจึงใช้ไมโครโฟนห้อยจากคานโรงเพลง (ทรงฤทธิ์ ระดมจินดา, 2555: 196) โดยไต้ช้างจะทำจากไม้ไผ่ยาวประมาณ 5 ศอก สานเป็นรูปกระทะ ใส่ดินกรุ ใส่ขันผสมไม้ผุ จุดไฟให้สว่าง ต่อมาเปลี่ยนเป็นการใช้ตะเกียงแทน

ภาพที่ 52 ลักษณะการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมของครูกำปั่น ข่อยนอก
เมื่อวันที่ 29 ธันวาคม พ.ศ. 2560
ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

นอกจากนี้ พบว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิมไม่ใช่เครื่องดนตรีประกอบ แต่เดิมปรบมือตำแหน่งสะดือเพลงครั้งเดียว ปัจจุบันใช่การปรบมือในท่อนกระทู้เดินกลอน โดยในบางโอกาสที่มีการบันทึกเสียงเผยแพร่ก็จะใช้ฉิ่งเข้ามาประกอบ (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

ภาพที่ 53 ลักษณะการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมของครูกำปั่น ข่อยนอก
เมื่อวันที่ 21 มีนาคม พ.ศ. 2560
ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

ภาพที่ 54 กิจกรรมเพลงโคราชแบบดั้งเดิม (กลางแจ้ง) เมื่อวันที่ 4 เมษายน พ.ศ. 2559
จัดโดยมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ณ บริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี
ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (4 เมษายน 2559)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

3.1.4.10 โอกาสที่ใช้ในการแสดง

เพลงโคราชปัจจุบันมีบทบาททางสังคมหรือการนำไปใช้แสดงที่แตกต่างกัน ปรากฏในรูปแบบกิจกรรมทางวัฒนธรรมเพื่อความบันเทิงและประกอบพิธีตามความเชื่อตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ว่า

> *เพลงโคราชมี 2 ลักษณะ คือ พิธีกรรม สอง คือ พิธีการ พิธีกรรมคือ เป็นความเชื่อเช่นว่า เพลงโคราชแก้บนย่าโม เนื้อเรื่องที่เราจะว่าต้องว่าตามที่เจ้าภาพขอ ว่าเมื่อสำเร็จผลแล้วก็จะว่าเรื่องนั้น สมมติว่าไปแก้บนศาลเจ้าปู่ หมอเพลงก็จะว่าเพลงว่า ได้บนว่าอย่างนั้น ตอนนี้ประสบผลแล้ว มาแก้บนอย่างนั้น ให้เจ้าพ่อเจ้าแม่หรือเจ้าปู่มาฟังเพลง อันเป็นว่าไม่มีอะไรเกี่ยวข้องกันแล้ว ไม่ค้างคาสิ่งใดต่อกัน*
>
> *พิธีการคือ งานที่มีเจ้าภาพจัดงาน อย่างงานขึ้นบ้านใหม่ ทำบุญ ทอดผ้าป่า ทอดกฐิน บวชนาค งานร้อยวัน งานเผ่าศพ ฉลองศาลาเปรียญ แล้วแต่เจ้าภาพจะว่าจ้างจ่ายเงิน เราก็เล่นตามพื้นฐานที่ผู้ใหญ่เล่นมากันอย่างนี้*
>
> *การว่าจ้าง ก็มีเจ้าภาพพร้อมที่จะจ่ายเงิน หาเครื่องเสียงอะไรให้หมอเพลง อาหารให้หมอเพลงกิน ขอมาว่าจะเอาเรื่องอะไร การต่อสู้ การเปรียบเปรยโวหาร อารมณ์เศร้า สนุกสนาน เรื่องประวัติศาสตร์ แล้วแต่ว่าจะขออะไร หรือการถามตอบแล้วแต่ แต่อย่างช่วงเข้าพรรษา งานก็จะน้อยหน่อย แต่ถ้าหาไปเล่นก็ไปได้ ไม่ถือว่าผิดแปลกอะไร เป็นเพราะชาวบ้านจะนิยมเข้าวัด ทำบุญ งานบันเทิง ว่าเพลงงานต่าง ๆ หรืออะไรก็จะไม่ค่อยมี แต่ถ้ามีก็ไม่ผิดอะไร ว่าจ้างได้ตลอดปี ถ้าที่เห็นมีเรื่อย ๆ ก็เป็นเล่นเพลงแก้บนย่าโมที่มีแสดงอยู่เป็นปกติที่อนุสาวรีย์และวัดศาลาลอย ชาวบ้านก็จะมาทำบุญ สักการะ ถวายเพลงให้ย่าโม หรือถวายเพลงแก้บนย่าโม* (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

ความข้างต้นมีความสอดคล้องกับ ถาวร สุบงกชและคณะ โดยถาวร สุบงกชและคณะได้อธิบายการแบ่งประเภทเพลงตามโอกาสที่ใช้ในการแสดง 2 ลักษณะดังนี้

ลักษณะแรกคือ เพลงอาชีพ หมายถึง เพลงที่เล่นเป็นอาชีพ มีผู้แสดงเรียกหมอเพลง มีการว่าจ้างตามเงินที่กำหนด เล่นตามงานสมโภช งานบุญ เช่น งานศพ งานบวช

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทอดกฐิน งานประจำปีหรือเล่นแก้บน การเล่นจะเป็นแบบพิธีการ มีเวที การแต่งกายตามแบบหมอเพลงและการยกครูก่อนเริ่มการแสดง

ลักษณะที่สองคือ เพลงชาวบ้าน หมายถึง เพลงสำหรับชาวบ้านเล่นในยามว่าง เพื่อความสนุกสนาน เช่น งานลงแขก ไถนา เกี่ยวข้าว พบปะพูดคุย โต้ตอบพูดคุย ไม่เน้นพิธีการ ไม่มีเวทีหรือ “โรงเพลง” ไม่มีการแต่งกายแบบหมอเพลงอาชีพ (ถาวร สุบงกชและคณะ, 2536: 22)

จากลักษณะข้างต้นแสดงให้เห็นว่า เพลงโคราชได้มีการนำไปใช้ในโอกาส 2 ลักษณะหลักคือ ลักษณะพิธีการ ปรากฏทั้งในงานมงคล งานอวมงคล งานที่เกี่ยวกับความเชื่อหรืองานที่มีลำดับขั้นตอนเป็นพิธี และลักษณะความบันเทิง ปรากฏเพื่อความสนุกสนานเป็นสำคัญ ดังนั้น จึงเป็นการแสดงที่ไม่มีลำดับพิธีการตายตัว

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าลักษณะทางดนตรีที่ปรากฏในเพลงโคราชมีเนื้อหา ลีลาของทำนองและจังหวะเพลงโคราช มีอรรถรสเพื่อความบันเทิง และเพื่อประกอบพิธีตามเชื่อ ปรากฏในลักษณะของเพลงที่เกี่ยวข้องกับอาชีพ เน้นเรื่องพิธีการ ความเชื่อ มีลำดับขั้นตอน และเพลงที่เกี่ยวข้องกับชาวบ้าน เน้นความเรียบง่าย ไม่ตายตัว เน้นความสนุกสนาน ซึ่งก็สอดคล้องตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอกและถาวร สุบงกช ได้กล่าวไว้เช่นกัน

3.1.4.11 ขั้นตอนการแสดงเพลงโคราช

การแสดงเพลงโคราชจะเริ่มจากการเชิญฝ่ายหนึ่งขึ้นร้องก่อน จากนั้นตั้งเสียงหรือเทียบเสียงการร้องโดยการร้องทำนองโอ่สั้นยาวตามแต่หมอเพลง เพื่อเป็นสัญลักษณ์ว่าจะเริ่มการร้องเพลงโคราชในสถานที่นี้และเพื่อเป็นการเรียกเชิญผู้ชมในรอบบริเวณนั้น ๆ จากนั้นร้องเข้าบทกลอน และเหยียบปลายเพลงเมื่อต้องการขึ้นบทใหม่โดยฝ่ายตรงข้ามเป็นผู้ว่าเหยียบปลายเพลง ร้องบทใหม่สลับกันไป ซึ่งการจบเพลงสามารถจบลงได้ทันที ไม่มีทำนองลงแต่อย่างใด ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ว่า

> *ผู้ชายขึ้นเล่นก่อน หรือหญิงก่อนก็ได้ แล้วแต่ ถ้าผู้ชายขึ้นก่อนก็เชิญผู้หญิงเพื่อประทะคารมกัน แล้วให้โอ้โอ่เริ่มขึ้นก่อน เพื่อเป็นการเทียบเสียง เป็นสัญลักษณ์ว่านี้คือเพลงโคราช หนะ หมอลำก็โอ่เหมือนกัน แต่เป็นสำเนียงต่างกันอย่างการโอ่เพลงโคราช เป็นสำเนียงการร้องเพลงโคราชว่าเป็นการจะเริ่มร้องเพลงโคราช และตั้งเสียง โอ้ โอ่ เอ่ออ ... ทำเป็นสัญลักษณ์ปักธงไว้ ทีนี่ก็ว่าไปตามเพลงที่หมอเพลงจะร้อง แล้วแต่เรื่องว่าเรื่องอะไร คนรุ่นใหม่เรียกว่า เป็นการปัก*

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ธงเพื่อจะให้รู้ว่าฟังเพลงโคราช หรือให้มาดูรำกัน แล้วก็เข้าบทชายหญิงโต้ตอบกัน สลับกันจนจบเพลง ไม่ต้องมีทำนองลงเหมือนโอ้โอ่ (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

3.1.4.12 ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับเพลงโคราช

ความเชื่อกับเพลงโคราชมีความสัมพันธ์ในบริบทระหว่างครูกับลูกศิษย์เป็นสำคัญ เนื่องด้วยเพลงโคราชเป็นหนึ่งในภูมิปัญญาชาวโคราชที่ต้องอาศัยทักษะและสติปัญญาในการร้องเพลง ความเชื่อที่ปรากฏขึ้นจึงเป็นส่วนสำคัญที่เกี่ยวกับการร้องเพลง เปรียบเสมือนเครื่องประเทืองปัญญาและเสริมพลังใจต่อการฝึกฝนเพลงโคราช ในอดีตจึงมีเครื่องประเทืองปัญญาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวกำลังใจ กล่าวคือ เป็นความเชื่อของคนโบราณเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด ล้วนแต่เป็นนัยที่เกี่ยวข้องกันระหว่างครูกับลูกศิษย์ ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ในหนังสือหลักสูตรการเรียนการสอนเพลงโคราช โดยผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

1. กินพริกไทยเสก จะกินตามกำลังวัน เช่น 1 ค่ำ ให้กิน 1 เม็ด 2 ค่ำ ให้กิน 2 เม็ด ทวีคูณขึ้นไป จนถึง 15 ค่ำ จากนั้นกินย้อนหลังจำนวนลงมา จนถึง แรม 15 ค่ำ ในขณะที่กินพริกไทยเสกจะเกิดอาการร้อนในลำตัว ร้อนใจ ครูจะทำน้ำมนต์รดประสระให้ จนกระทั่งจำเพลงได้อย่างแม่นยำ สามารถท่องจำได้อย่างรวดเร็ว

2. การครอบครู เช่นเดียวกับการร่ำเรียนวิชาความรู้ต่าง ๆ แม้กระทั่งหมอตำแยทำคลอด หมอตีกลองยาว ก็มีครู เพื่อเป็นการสร้างเสริมขวัญและกำลังใจ โดยจะเข้าพิธียกครูเสียก่อน หรือที่เรียกว่า “ครอบครู” สิ่งที่ต้องเตรียม คือ กรวยพระที่ทำจากใบตองกล้วย 6 กรวย ในนั้นบรรจุหมากพลู ยาเส้น ผ้าขาว 1 ผืน ธูป 18 ดอก เทียนหนักบาท 6 เล่ม เหล้าขาว 1 ขวด และเงินยกครู 6 บาท (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: 5)

3. ท่าครอบครู เป็นท่าทางการแสดงแบบกลุ่มลักษณะหนึ่ง ที่สะท้อนด้านพิธีการไหว้ครู โดยเริ่มจากการกล่าวอัญเชิญเทพยดา พระพิฆเณศวร มาสถิตย์ประจำกายลูกศิษย์ โดยครูเป็นผู้ขอพรจากครูเทพเทวดาให้ช่วยประสิทธิประสาทมนต์คาถาให้ลูกศิษย์ก่อนทำการแสดง ซึ่งมนต์คาถาเปรียบเสมือนเครื่องปลุกเสกเสริมสร้างพลังกายให้แก่ลูกศิษย์ (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: 29)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 55 ท่าครอบครูแสดงความเชื่อระหว่างครูกับศิษย์
ที่มา : (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: 29)

4. ท่าทำน้ำมนต์ เป็นท่าทางการแสดงแบบกลุ่มลักษณะหนึ่ง ที่สะท้อนขั้นตอนการทำน้ำมนต์ ด้วยบทมุตโต เปิดมหาปัญโญ เพื่อประสระประสางให้ลูกศิษย์อมปัญญาแตก ยกปัญญาแตก แยกปัญญาออก โมมุตโต เปิดมหาปัญญา อะมะอุเปิดนามมะ นัมมา โหจะยา นิพานัสติโสมะ พุทธังสว่าง อุ เปิดนิทานหนึ่งสูตร ธัมมังสว่าง อะ เปิดนิทานสองสูตร สังฆัง สว่าง ทั้งกลางวันและกลางคืน นะโมพุทธายะ ๆ ๆ (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: 29)

ภาพที่ 56 ท่าทำน้ำมนต์แสดงความเชื่อระหว่างครูกับศิษย์
ที่มา : (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: 29)

5. ท่าน้ำมนต์ เป็นท่าทางการแสดงแบบกลุ่มลักษณะหนึ่ง ที่สะท้อนขั้นตอนการพรมน้ำมนต์ให้แก่ลูกศิษย์ โดยลูกศิษย์จะต้องอาบน้ำทั้งเช้าและเย็น จนกระทั่งพระออกพรรษา 3 เดือน (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: 29)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 57 ท่าพรมน้ำมนต์แสดงความเชื่อระหว่างครูกับศิษย์
ที่มา : (กำปั่น บ้านแท่น, 2554: 29)

3.2 ระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบประยุกต์

มนุษย์กับงานศิลปะเป็นสิ่งที่คู่กัน เมื่อมีงานศิลปะเกิดขึ้นไม่ว่าแขนงใดก็ตาม ยอมปรากฏการชื่นชมหรือการเสพงานศิลปะแขนงนั้น ๆ จนเมื่อก้าวเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ เกิดการพัฒนาอย่างปรากฏเด่นชัดเป็นวิวัฒนาการ โดยเฉพาะด้านสื่อ เทคโนโลยี สารสนเทศและการสื่อสาร รวมไปถึงศิลปวัฒนธรรมที่กำลังได้รับอิทธิพลในแง่ของความทันสมัย ศิลปวัฒนธรรมบางแขนงจึงได้ถูกปรับเปลี่ยนแนวคิดในการสะท้อนตัวตนของศิลปะแขนงนั้น ส่งผลให้เกิดเป็นศิลปะแขนงใหม่หรือรูปแบบใหม่ที่น่าสนใจ ซึ่งสัมพันธ์กับมนุษย์และสังคมในยุคปัจจุบัน

สืบเนื่องด้วยเพลงโคราชแบบประยุกต์เป็นวิวัฒนาการมาจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิม สิ่งที่เสริมแต่งในบทประพันธ์คือความร่วมสมัย ดังนั้น เพลงโคราชแบบประยุกต์จะโดดเด่นในเรื่องของ “จังหวะ” ซึ่งมีลักษณะจังหวะตายตัว กล่าวคือ ปรากฏจังหวะสามัญอย่างสม่ำเสมอ ส่วนเนื้อร้องและการดำเนินทำนองปรากฏในอัตราสัดส่วนที่คล้ายกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิม คือ วลีละ 6-8 หรือ 8-10 คำ (โน้ต) โดยเพลงโคราชแบบประยุกต์จะโดดเด่นเรื่องจำนวนคำที่มากกว่าโคราชแบบดั้งเดิม เพราะมีเรื่องจังหวะเข้ามาควบคุมมากขึ้น ผู้วิจัยจึงขอกำหนดสัญลักษณ์การอธิบายเนื้อหาที่เป็นบทร้อง ทำนอง และจังหวะ ในรูปแบบของตาราง 1 ลักษณะดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เบื้องต้นกำหนดให้ตัวเลขที่ปรากฏแทน “จำนวนคำ” โดยประมาณตามแบบแผนเพลงโคราชประยุกต์ ซึ่งไม่ตายตัวเช่นเดียวกับเพลงโคราชดั้งเดิม โดยเรียกแทนกลุ่มคำหนึ่ง ๆ ว่า “สำนวนวลี” ตามที่ผู้วิจัยนิยามคำว่า “สำนวนหรือวลี” ไว้ในเรื่องเพลงโคราชดั้งเดิมดังนี้

กำหนดให้ 1 - 8 คำ นับเป็น 1 สำนวน แบ่ง 2 ช่วง เท่ากับ 2 จังหวะตก (คำที่ 4 และ 8)

1 2 3 **4**	5 6 7 **8**

กำหนดให้สำนวนวลีในช่วงจังหวะสามัญและในตารางแบบ 8 ห้อง เป็นไปเช่นเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดย 1 ประโยค แบ่งครึ่งวรรคด้วยเส้นทึบ และแบ่งห้อง 8 ห้อง ด้วยเส้นทึบ

1 ประโยค							
วรรคหน้า				**วรรคหลัง**			
วลีหน้า		**วลีหน้า**		**วลีหน้า**		**วลีหน้า**	
ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8
1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**
1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**

จากการศึกษาผู้วิจัยสามารถอธิบายเบื้องต้นได้ว่า “เพลงโคราชประยุกต์” เป็นเพลงพื้นบ้านที่สะท้อนให้เห็นวิวัฒนาการของเพลงโคราชดั้งเดิม เกิดการปรับตัวตามสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรม โดยมีหมอเพลงเป็นผู้ริเริ่มสร้างสรรค์ ส่งผลให้เพลงโคราชเกิดวิวัฒนาการในมิติของตัวงานศิลปะ (Work of Art) โดยเกิดขึ้นอย่างสอดคล้องกับบริบทการใช้ชีวิตความเป็นอยู่ของมนุษย์ในปัจจุบัน ซึ่งมนุษย์เป็นตัวแปรสำคัญที่มีต่อสภาพสังคมและวัฒนธรรม

ครูกำปั่น ข่อยนอก เป็นหมอเพลงโคราชที่มีบทบาททั้งในฐานะของศิลปินและครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้เรื่องเพลงโคราช ในระดับจังหวัดนครราชสีมาและประเทศไทย โดยครูกำปั่น เป็นผู้มีแนวคิดเช่นเดียวกันศิลปินผู้ที่สนใจสร้างสรรค์งานศิลปะใหม่ ๆ เพื่อให้สอดคล้องต่อการเปลี่ยนแปลงของโลกในยุคปัจจุบัน ครูกำปั่น จึงได้ริเริ่มสร้างสรรค์เพลงโคราชรูปแบบใหม่ขึ้น เรียกว่า “เพลงโคราชซิ่ง” ซึ่งสร้างสรรค์จากแนวคิดเพลงโคราชแบบดั้งเดิม จนกระทั่งเป็นที่โด่งดังมาจนปัจจุบัน โดยในเวลาต่อมาครูกำปั่นได้มีการนำเพลงลูกทุ่งเข้าไปผสมผสานกับเพลงโคราชตามลำดับ

จุดประสงค์ของการสร้างสรรค์เพลงโคราชรูปแบบใหม่ ก็เพื่อต้องการให้เพลงโคราชยังคงอยู่เนื่องด้วยระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิมมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น จึงได้ยึดถือมาไว้เป็นแนวคิดในการประพันธ์เพลงโคราชรูปแบบใหม่ หากแต่เพลงโคราชรูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้นจะช่วยทำให้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ดึงดูดความสนใจของคนไทยและสามารถทำความเข้าใจในเพลงโคราชได้ง่ายขึ้น ไม่ได้เป็นการเปลี่ยนหรือลดคุณค่าของเดิมแต่อย่างใด เพราะเอกลักษณ์ด้านระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิมมีความงดงามในตัวเป็นสาระสำคัญ อีกทั้ง นับเป็นภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่ควรคงอยู่สืบทอดและต่อยอดต่อไป (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

ทั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตในการศึกษาและอภิปรายไว้ในหัวข้อเดียวกัน เรียกว่า “เพลงโคราชแบบประยุกต์” โดยใช้หลักทางดุริยางคศิลป์ว่าด้วยเรื่องลักษณะทางดนตรีเป็นหลักในการจำแนกลักษณะของเพลงโคราชรูปแบบใหม่ที่ปรากฏ ทั้งรูปแบบที่เรียกว่า “โคราชซิ่ง” และ “เพลงลูกทุ่งผสมสำเนียงโคราช” ซึ่งผู้วิจัยกำหนดให้จัดอยู่ในกลุ่มที่เรียกว่า “ร่วมสมัยหรือประยุกต์” ดังนั้นงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยจึงนิยามเพลงโคราชซิ่งและเพลงลูกทุ่งผสมสำเนียงโคราชว่า “เพลงโคราชแบบประยุกต์” เพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกัน

ระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่ผู้วิจัยทำการอภิปรายต่อไปนี้ จะกล่าวเน้นกรณีรูปแบบ “เพลงโคราชซิ่ง” เป็นสำคัญ เนื่องด้วย ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้แสดงทัศนะไว้ว่า เพลงโคราชซิ่งมีความโดดเด่นเรื่องต้นรากที่มาจากกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม บ่งบอกวิวัฒนาการเพลงโคราชดั้งเดิมที่ได้ปรับตัวเข้าสู่ความร่วมสมัย ซึ่งยังคงเอกลักษณ์การใช้โครงสร้างเพลงโคราชดั้งเดิมไว้ทั้งด้านการใช้ฉันทลักษณ์ ทำนอง จังหวะและลักษณะเนื้อหาบทร้องตามแนวคิดเพลงโคราชดั้งเดิมทั้งหมด ปรากฏชัดเจนเป็นลักษณะเฉพาะมากกว่าเพลงลูกทุ่งผสมสำเนียงโคราชที่ปรากฏลักษณะเฉพาะของเพลงโคราชในสัดส่วนที่เท่ากันกับความเป็นลูกทุ่งอีสาน อีกทั้ง เพลงลูกทุ่งผสมสำเนียงโคราช (เพลงโคราชแบบผสมสาน) เป็นเพลงที่เกิดหลังจากเพลงโคราชซิ่ง (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561) ส่งผลให้เอกลักษณ์ของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมมีบทบาทในท่วงทำนองและฉันทลักษณ์ในเพลงโคราชแบบประยุกต์น้อยลง ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าเพลงโคราชซิ่งและเพลงโคราชดั้งเดิม ยังคงมีลักษณะเฉพาะของความเป็นเพลงโคราชแท้เสมอกัน ทั้งนี้ อาจมีการระบุข้อมูลที่สำคัญเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งผสมสำเนียงโคราชในบางประเด็น เพื่อให้เห็นเป็นรูปธรรมเด่นชัดด้านการประยุกต์เพลงโคราช

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเรื่ององค์ประกอบฉันทลักษณ์เพลงโคราช กรณีศึกษาครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น โดยการสัมภาษณ์ครูกำปั่น ข่อยนอก แม่กาเหว่า โชคชัย (ภรรยาและหมอเพลง) และครูบุญสม สังข์สุข (นายกสมาคมเพลงโคราชและผู้เชี่ยวชาญด้านเพลงโคราช) ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมโดยจำแนกเป็น 5 สาระสำคัญ ประกอบด้วยองค์ประกอบฉันทลักษณ์ ทำนอง จังหวะ องค์ประกอบการแสดงและความเชื่อกับเพลงโคราช ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

3.2.1 องค์ประกอบฉันทลักษณ์

ผู้วิจัยจำแนกเป็น 3 สาระสำคัญประกอบด้วยองค์ ประกอบเพลง โครงสร้างฉันทลักษณ์ และตัวอย่างบทประพันธ์ ดังนี้

3.2.1.1 องค์ประกอบเพลงโคราช

องค์ประกอบเพลงเป็นสาระสำคัญที่ส่งผลต่อรูปลักษณ์ของเพลงโคราชแบบประยุกต์ โดยจุดเริ่มต้นเพลงโคราชซิ่งกำเนิดขึ้นจากแนวคิดของครูกำปั่น ข่อยนอก ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก (คณะกำปั่น บ้านแท่น) ได้กล่าวไว้ในหนังสือเรื่องเล่าจากครูเพลง ความว่า

มีอยู่คืนหนึ่ง ที่กำปั่นนอนไม่หลับ นอนพลิกซ้ายพลิกขวาจะให้หลับเท่าไหร่ก็ไม่หลับ จึงลุกขึ้นมาเปิดไฟ คิดว่าจะแต่งเพลงอะไรสักเพลงหนึ่งเล่น ๆ เอาไว้ร้องในวงเพลงโคราชผสมอิเล็คโทน มาหวนคิดได้ว่า คำว่า “กระโทก” น่าจะนำมาแต่งเพลงเป็นเรื่องเป็นราวได้ โดยการนำเอาคำเหล่านี้ คือ กระโทก กระทง กระเทียม กระทอ กระทะ กระทอน กระทุ่ม กะทิ กระถ้ำกระถี่ กระโถก กระโถน กระถึก กระทืบ กระไท สังกระทาน กระถิน กระทัก กระเทิน กระถา กระทำ กระท่อน กระแท่น กระทู้ กระเทือน กระทบ กระทือ กระทก กระทุง กระทุ้ง กระถาง กระเท้ กระถึก กระท้อน กระทา คำที่ขึ้นต้นด้วยกระและตามด้วยออกเสียง ท. คงจะสามารถนำมาร้อยเรียงให้เป็นเรื่องราวได้ แบบเล่นคำ เมื่อคิดได้ดังนั้นจึงรีบเขียน กว่าจะจบเป็นเพลง ก็สว่างพอดี เป็นอันว่าได้แล้ว 1 เพลง (กำปั่น ข่อยนอก , 2554: 176-177)

ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายลักษณะแบบประยุกต์ตามแนวคิดของตนไว้ว่า

โคราชซิ่ง เป็นคอนเสิร์ต เราก็เล่นตามที่เตรียมไว้เลย เพลงที่นิยมก็เพลงนางแมวขอฝน เพลงอัศจรรย์ เพลงเมียด่า เมียเสือ วิ่งว่าว สีกาหลอก พวกนี้แหละเพลงโคราชมีโอ้โอ่ด้วยปกติ แต่ที่ทำไว้จะโอ้โอ่เฉพาะเพลงโคราชรุ่งเรือง พอโอ่เสร็จก็ โจ๊ะ ๆ ๆ ๆ ดนตรีสตริงขึ้นเลย แต่ก็มีโอ้ได้ไม่ผิด เพลงโคราชซิ่ง ก็คือเพลงโคราชนั่นแหละ ก็ต้องมีโอ่ด้วยก็ไม่ผิด เพลงลูกทุ่งผสมเพลงโคราช อย่าง เพลงรุ่งเรือง นางแมว วิ่งว่าว เป็นเพลงลูกทุ่งผสมเพลงโคราช แต่ก็นับเป็นเพลงโคราชซิ่ง เรียกว่าเพลงลูกทุ่งผสมเพลงโคราช ต่างกับเพลงโคราชซิ่ง เพราะใช้เพลงโคราชทั้งหมด ใช้โครงสร้างเพลงโคราช อย่างชุดซิ่งระเบิดโลก ซิ่งไม่หยุดฉุดไม่อยู่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เพลงโคราชซิ่งเกิดก่อน ต่อมาก็เอาเพลงลูกทุ่งมาผสมให้คนสนใจมากขึ้น เข้าใจง่ายขึ้น เห็นไหม การเล่นสัมผัสคำชัดเจนมากกว่าเพลงโคราชปกติ (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

สรุปได้ว่า องค์ประกอบของเพลงโคราชแบบประยุกต์ยังคงเป็นแนวทางสำคัญต่อการสร้างสรรค์ทำนองและจังหวะในรูปแบบประยุกต์ ทั้งด้านการเล่นสัมผัส ความคล้องจองของคำประพันธ์ การโอ่ และจังหวะในแนวทางใหม่ ตกผลึกเป็นแนวทางระเบียบวิธีเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่มีต้นแรกจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิมอย่างหนึ่ง และต้นรากที่มาจากความเป็นลูกทุ่ง สตริง หรือโคลงกลอนหัวเดียวอีกอย่างหนึ่งตามลำดับ ทั้งนี้ ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้ให้คำอธิบายองค์ประกอบของเพลงโคราชแบบประยุกต์ไว้ โดยประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ดังนี้

1. พลความและเนื้อความ

พลความและเนื้อความปรากฏเช่นเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมทุกประการ กล่าวคือ กลอนเพลงโคราชประยุกต์ประกอบด้วยเนื้อความและพลความ หากแต่เพลงโคราชแบบประยุกต์ *“จะไม่เน้นการใช้พลความและคำหนุน จะเป็นเนื้อความล้วน ๆ และยังคงเป็นร้อยเนื้อทำนองเดียวเหมือนโคราชดั้งเดิม”* (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560) จะนิยมใช้จะวลีที่เป็นเนื้อความและคำคู่ เพื่อให้เกิดความเข้าใจง่ายต่อผู้ฟัง สร้างความสนุกสนานในความหมายและคำประพันธ์ ผู้ฟังสามารถเข้าใจความหมายได้ทันที ซึ่งต่างจากเพลงโคราชดั้งเดิม เพราะมีลีลาคำประพันธ์ที่แยบยลลึกซึ้งกว่า ดังตัวอย่างคำร้องสะกดตามสำเนียงโคราช ความว่า

หน้าหนาวนอนลาวพากันนอนลับ มานึกวาดภาพเอาแต่ค่ำบุ๊พเพ
บ้างค่ำบ้างคืนฉันก็นอนตาแข็ง ชวนหล่อนนอนตะแขงดูดาวตะเข้
ดาวตะเข้หัวเรรูตะแคง ตะวันใกล้แจ้งมันเป็นเรื่องจำเจ
เพราะหว่ามดลมก็อ่วยหัวลง ต้องวิ่งลงถ่งเอาจนเอวกะเทด
พี่สาวน้องฉัตรพี่ฉัตรน้องสาว จนได้สายว่าวพันกันหมื่นเม่
มาหวนมาคิ่ดถึงชีหวิดคนเรา ใคร ๆ ก็ว่ามีว่อนมีเว
เวลามีลมก่อเชิญขึ่นลอย เวลาลมน้อยก็มดเสน่ห์
เวลาเงินจางพวกนางก่อจาก แม่แตคนรักมันยังมารวนเร
ไมมีนาในที่ใหญ่ยืนยง มีขึ่นมีลงเหมือนกันราวน่ามทะเล
พอสระเอนำมาเรียงกัน ให้ฟังแล้วมีใจความ ฟังแล้วมีคติ แล้วแต่คนแต่ง

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

2. คำคู่

เพลงโคราชประยุกต์มีความแตกต่างกับดั้งเดิมที่จำนวนคำคู่ กล่าวคือ เน้นการเล่นสัมผัสคำคู่ที่มีจำนวนมากกว่าเพลงโคราชดั้งเดิมเพื่อให้เกิดความสนุกสนานตามที่ได้อธิบายไว้ว่า หมอเพลงที่ประพันธ์คำคู่ได้เยอะ บทกลอนนั้นจะถือเป็นสุดยอดของกลอนเพลง ซึ่งเพลงโคราชประยุกต์จะพบคำคู่สัมผัสร้อยกรองเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะการเล่นในกลุ่มพยัญชนะเดียวกัน ครูกำปั่น ข่อยนอกได้อธิบายว่า

อย่างเพลงโคราชซิ่งนี่ชัดมาก เยอะมาก เล่นคำคู่เยอะกว่าเพลงโคราชดั้งเดิม ฟังแล้วลองดูจะเยอะมาก ตัวอย่าง ในโคราชซิ่ง เล่นคำคู่ อย่างนี่

พี่อยากจะจุมกระจุ๋มกระจิ๋ม อยากเรียมอยากริมกระจอกระแจ ถ้าแม่ได้จุ่มกระจ้อกระแจ้ แม่จากกระเจ้า แม่ดาวกระจาย

แม่อ้วนแน่นแต้นแม่แอ๋นนึดตึ๊ด อย่าเปิดกระตื๊บต่อต๊อตงตง มีแถวม่ะขาดตะรองตองตอง ย่าฟันกินแตงแต่หน่วยโตโต

คำคู่จะเล่นพยัญชนะเยอะมาก เป็นคู่ที่เล่นพยัญชนะระหว่างคำ คำคู่เยอะเล่นพยัญชนะ สระ ตัวอย่างโคราชซิ่ง ชัดเจน ครูแต่งเอง เป็นอัตลักษณ์ของโคราชซิ่งและโคราชดั้งเดิม แต่โคตรราชซิ่งจะใช้เยอะหน่อย หมายถึง ในคำคู่นะ จะใช้เยอะมาก

เพลงที่ปราดเปรื่องสามารถหาคำคู่มาได้มากที่สุด นั่นเป็นสุดยอดกลอนเพลง ถ้าเพลงโคราชที่มีคำคู่มาใช้เยอะมากที่สุดนั่นแหละเป็นสุดยอดกลอนโคราช ต้องมีความหมาย คล้องจอง ไพเราะด้วย บางเพลงที่ไม่ใช้คำคล้องจองมาก แต่มีความสวยงามด้านฉันทลักษณ์ก็มี อย่างนี่

พระรถ ชักม้าถลาร้อยเลื่อนทะร่อยทะร้าลม เหาะเวหาลอยละฤทธิ์ ขึ้นมาถี่ลอยละลม ตะวันส่ายบ่ายสองก็นั่งบ่นระรนระราน (นั่งบ่นระรนระราน) หน้าชาพาทะแหลดตามลมมาระหรี ... ระเหริง

หมอเพลงว่าถึงพระรถขี้มาไปเมืองทานตะวัน ม้าพาเหาะระหรีระเหริง บอกบรรยากาศว่าเศร้า เหงา ซึม วังเวง ต้องเข้าใจกับภาษาโคราชด้วยจะเข้าถึงมากขึ้น (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

3. การเล่นสัมผัสคำและวลี

วิธีการเล่นสัมผัสยังคงนิยมการเล่นสัมผัสพยัญชนะ ตัวสะกด คำคู่ คำบังคับในตำแหน่งตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ที่โดดเด่นจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิมคือ การ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เล่นสัมผัส “ซ้ำวลี” เพิ่มเติมจากการเล่นสัมผัสคำคู่ โดยการซ้ำวลีจะมีลักษณะคล้ายทำนองสร้อย แต่เนื่องจากเป็นหนึ่งในกลวิธีการใช้คำประพันธ์แบบเล่นสัมผัส จึงกล่าวโดยสรุปว่าเป็น “การเล่นสัมผัสวลี” อีกทั้ง เพลงโคราชแบบประยุกต์พบว่ามีลักษณะการเล่นสัมผัสคล้ายกลอนหัวเดียว แต่คงฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมไว้ ตัวอย่างเพลงโคราชซิ่ง โดยผู้วิจัยได้สะกดตามสำเนียงโคราชและได้ตรวจสอบการเขียนความว่า

คนกระโทกยกกระถ่อม ปลูกหอม ... กระเทียม
เป็นสาวเรากะเตรียมรู้ฮัดฝัดกระไท
ไข่เป็ดไข่ไกเค้ามาทอดในกระท่ะ
มีใจครั่ทธาชวนกันทำสังฆทาน
ถวายของหวานแตงไทน้ำกระถิ
อย่าได้ขี่ถี ... ก๊ะเงินก๊ะทอง (ขี่ถีก๊ะเงินก๊ะทอง)
เพ็ญเดือนสิบสองพาเธอลอยกระทง
น้ำพริกปลาผงจิมพักกระถิ่น
หาอยู่หาเงินพอกะทะ..กะเทิน (หาอยู่หาเงินพอกะทะ..กะเทิน)
ไปหายืมเงินเศรษฐีบางกระทอน
ไปซื่อนาดอนแถวท่ากระทุ่ม
เป็นสาวเป็นหนุ่มต้องกระทำกระถี่
ได้บวชแต่ละทีหมั่นถ่องพระคาถา
ได้บวชเป็นพระต้องได้ถึงโมกธรรม
ทอ ทหาร จะตามมาตลอด พยัญชนะลองรับความงดงามภาษาโคราช

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายว่าการเล่นสัมผัสในเพลงโคราชแบบประยุกต์ จะมีลักษณะการสัมผัสคำคล้ายกลอนหัวเดียว ความว่า

การแต่งเพลงโคราชซิ่งจะเน้นสัมผัสสระ หรือพยัญชนะ ร้อยเรียงยาวเป็นคำคู่ ยาววิ่งไปเรื่อย แต่ต้องให้รู้เรื่องนะว่าเค้าว่ากันว่าอะไร ให้มีเนื้อหาใจความผูกกัน ตามผู้แต่ง บางคนก็เน้นวรรณยุกต์ อย่างนี่ นางแมวเอ่ย ร้องแจว ๆ เพลงนางแมวขอฝน เพลงอัศจรรย์ (เล่นสระอัน) ชุดซิ่งระเบิดโลก ไม่ใช้วรรณยุกต์เก่า ๆ แล้ว มันจะแตกไปแล้วแต่คนแต่ง ว่าจะเจาะจงอะไร ต้องการแต่งเนื้อหาเกี่ยวกับอะไรและต้องการเล่นสัมผัสอะไร พยัญชนะ วรรณยุกต์ สระ หรือคำคู่ คำซ้ำ ไม่

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จำเป็นต้องใช้วิธีเดิม ๆ จะผสมอะไรก็ได้เอาให้เหมาะสม อย่างเล่นสัมผัสวรรณยุกต์ก็ไม่จำเป็นต้องเล่นแต่วรรณยุกต์ เล่นสัมผัสคำ สัมผัสเสียงก็ได้ แต่ต้องให้ได้เนื้อหา โคราชซิ่งจะไม่มีพลความ คำหนุน จะใช้เนื้อความล้วน ๆ เน้นเป็นคำคู่ อย่างบทนี้

ไม่เคยลำบากเรื่องปากเรื่องท่อง ปลาตามลำคลองถมถืดถมเถ
ระรดมุมนาได้มาครึ่งชาม ต้มใส่ใบมะขามกินกันข่วยเข
น้ำพริกมะกรอกจิ้มดอกสะเดา เข่าคัวลาดเอาใส่น้ำปลาร่าพอเปะเป้
สะโทนนาวาทำกันสองตุ่ม สุกไวอยู่ในพุมกอไผ่ใบโพเพ้
ไปตั๊กมารินกินคนละกระป๋อง จนพี่กะน้องเมาซวนเมาเซ
เละตุ้มเป๊ะละละเละตุ้มเป๊ะ ... สร้อย (เละตุ้มเป๊ะละละเละตุ้มเป๊ะ) อันนี้เป็น “แบบกลอนหัวเดียว” ที่อยู่ในโคราชซิ่ง (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

4. จำนวนคำ

ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายว่า การใช้จำนวนคำในวลีสามารถใช้ได้มากกว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิม กล่าวคือ ใช้ได้ตั้งแต่ 8-10 คำ ต่างกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมที่นิยมใช้ 6-8 ต่อวลี แต่ด้วยฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบประยุกต์ที่คล้ายลักษณะการสัมผัสคำแบบกลอนหัวเดียวผสมกับเพลงโคราช ทำให้เหมาะต่อการคิดคำประพันธ์วลีละ 8 -10 คำ ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอกได้อธิบายไว้ว่า “*อย่างเพลงโคราชซิ่ง อย่างเพลงที่วลีละ 8 คำ อย่าง ที่ร้องว่า ... พี่อยากจะจุ่มกระจุ่มกระจิ๋ม พี่อยากจะลิ้มกระจอกระแจ ... แต่เวลาด้น 8 คำ ไม่ค่อยมีใครด้นได้ จะมีแต่ 6 คำ ถ้าด้นได้ถือว่ายอดมาก มีแต่ก็เพลงที่ครูแต่งไว้*” (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

5. สะดือเพลง

วิธีการใช้ตำแหน่งสะดือเป็นไปตามฉันทลักษณ์เพลงโคราชดั้งเดิม และพบว่ายังคงมีการเล่นสัมผัสคำในตำแหน่งที่เรียกว่า “สะดือเพลง” ในเพลงโคราชแบบประยุกต์ ตัวอย่างดังนี้

ถ้าได้มีแม่หม่อม มาไว้เป็นเมีย ว่ามันจะเสีย ... ดอกหนาน้องนา ... เป็นใหม่
(เป็นใหม่) ว่าแต่ตัวของน้อง อยากได้แนวไหน พี่จะซื้อให้แม่หม่อม ไม่เป็นเมาเป็นมัว
(เป็นมัว) ถ้าสาวเองจะแต่งตน จะแต่งบนแต่งใต้ สารพัดจะจัดให้ น้ำมันแป้งแต่งตัว
แป้งแต่งตัว บ่อนไหนอ่อนหย่อนตก แล้วพี่จะให้แต่งตุ๊ด (ช่ะ ช่ะ ช่ายย) **ให้แต่ง ... ตัน***

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ได้สาวคนสวยจะอาสา (อาสา อาสา อาสา อาสา) ชีวาอาสัญ ถ้าขาดเขินเงินพัน จะขายสวยให้อาเสี่ย

(อาเสี่ย) แม่ผมงามดำเป็นหมึก สมใจนึกได้เป็นเมีย (เป็นหมึก สมใจนึกได้เป็นเมีย) จะซื้อสบู่ให้ถูมือจนขาว**เป็น ... มัน*** (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

6. การเหยียบปลายเพลง

วิธีการเหยียบปลายเพลงในเพลงโคราชแบบประยุกต์ไม่นิยมใช้ หมอเพลงนิยมขึ้นบทถัดไปด้วยวลีใหม่ สำนวนใหม่ แต่ต้องมีความเชื่อมโยงเนื้อหาจากบทก่อนหน้า หากเป็นการวิเคราะห์ของผู้วิจัยว่า การเหยียบปลายเพลงในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เป็นลักษณะของการซ้ำสำนวนเดิมหรือซ้ำทำนองเดิม ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงโคราชแบบดั้งเดิม สำหรับเพลงโคราชแบบประยุกต์เปรียบเสมือนวิวัฒนาการมาจากเพลงโคราชดั้งเดิม กล่าวคือ คาดว่าผู้ประพันธ์ทำนองเพลงโคราชแบบประยุกต์ มีประสงค์ที่จะนำวิธีการเหยียบปลายเพลงมาใช้ในฉันทลักษณ์ของเพลงโคราชแบบประยุกต์ จนกระทั่งเกิดเป็นลักษณะของการซ้ำวลี ซ้ำทำนองสั้น ๆ จำนวนถี่จนเป็นเอกลักษณ์ด้านทำนองและจังหวะ โดยปรากฏในหัวหรือท้ายประโยคในเพลงโคราชประยุกต์ ตามแต่ผู้ประพันธ์จะคิดประดิษฐ์สร้างสรรค์ไว้ ตามที่ได้ปรากฏในตัวอย่างเรื่องสะดือเพลง (วงเล็บ)

7. การโอ่

วิธีการร้องเช่นเดียวกับเพลงโคราชดั้งเดิม โดยครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายว่า *“การโอ่ในเพลงโคราชซิ่งและโคราชที่ผสมลูกทุ่ง เราจะโอ่นำหรือไม่ก็ได้ แต่อย่างเพลงโคราชซิ่ง ในชุดซิ่งระเบิด ก็จะมี อย่างเพลงโคราชรุ่งเรืองก็จะมี”* (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561) ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเนื่องด้วยเพลงโคราชประยุกต์มีดนตรีเข้ามาประกอบ จึงทำให้มีทำนองเครื่องดนตรีนำเข้าเพลงแล้ว ทำนองโอ่จึงสามารถมีหรือไม่ก็ได้ หากจะมีการโอ่ในช่วงนั้นจะต้องไม่มีทำนองของเครื่องดนตรีบรรเลงอยู่ ทำนองโอ่มีลักษณะจังหวะลอย

8. การร้องสร้อย

ทำนองการร้องสร้อยในเพลงโคราชแบบประยุกต์ปรากฏ 2 ลักษณะคือ แบบสอดประสานเสียงในช่วงท่อนกระทู้ต้นเช่นเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและแบบร้องระหว่างบท อีกทั้งมีสัดส่วนจำนวนครั้งการร้องสร้อยที่ถี่มากกว่า เนื่องจากเพลงโคราชแบบประยุกต์มีอัตราจังหวะสามัญจังหวะเร็วสม่ำเสมอตลอดเพลง โดยครูกาเหว่า โชคชัย กล่าวว่า สำนวนที่นิยมใช้คือ *“ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ...”* (กาเหว่า โชคชัย, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

9. การเอื้อนเสียง

การเอื้อนเสียงไม่ค่อยปรากฏเด่นชัด เนื่องจากเพลงโคราชแบบประยุกต์มีจังหวะสนุกสนาน ที่ปรากฏการเอื้อนก็จะพบได้ในทำนองโอ่ขึ้นต้น ทั้งนี้ หากวิเคราะห์ตำแหน่งเอื้อนในท่อนอารัมภบท วรรคสุดท้าย “เออะๆๆๆๆๆ” หรือบ้างใช้วลีที่ว่า *“ ... ดอกหนาน้องนา”* นอกจากนี้ พบการใช้ทำนอง *“ซ่ะ ซ่ะ ซ่าย”* แทนการเอื้อน *“เออะๆๆๆๆๆ ... ”* ในกลอนอย่างเพลงโคราชแบบดั้งเดิมเช่นกัน เช่น ร้อนคั่นคำสุดท้ายในตำแหน่งสะดือเพลง (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

10. การใช้ภาษาโคราช

เพลงโคราชประยุกต์ยังคงใช้ภาษาโคราช โดยเน้นคำที่ใช้ในทำนองด้วยลักษณะเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ เช่น ลักษณะเสียงที่แปร่งไปจากภาษาไทยกลาง แต่มีความหมายเหมือนกัน พบการใช้คำศัพท์และวลีเฉพาะในภาษาโคราชที่โดดเด่น พบการออกเสียงในคำภาษาไทยกลางแต่ปรับวรรณยุกต์ให้เป็นเสียงของภาษาโคราชและมีการใช้ภาษาโคราชที่ใช้เพื่อการขยายความ เช่นเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมทุกประการ หากแต่โดดเด่นในเรื่องจำนวนคำ ซึ่งสืบเนื่องจากฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบประยุกต์และอัตราจังหวะที่ตายตัวอย่างจังหวะสามัญชัดเจน ส่งผลให้ต้องใช้คำสัมผัสที่หลากหลายขึ้น

3.2.1.2 โครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราช

กลอนเพลงโคราชซิ่งแท้ ๆ ยึดหลักโครงสร้างฉันทลักษณ์จากเพลงโคราชดั้งเดิม ต่างจากเพลงโคราชแบบผสมผสาน (เพลงลูกทุ่งผสมสำเนียงโคราช) ที่นิยมใช้กลอนหัวเดียวตามแบบเพลงพื้นบ้านทั่วไปในการประพันธ์ แสดงให้เห็นว่าโครงสร้างแบบประยุกต์ไม่มีข้อจำกัดตายตัว ดังตัวอย่างกลอนเพลงโคราชซิ่ง ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งในเพลงโคราชแบบประยุกต์ ทั้งนี้ สร้างสรรค์ผ่านการนำเพลงโคราชดั้งเดิมมาปรับแต่ง แต่ยังคงเน้นการเล่นสัมผัสคำคู่เป็นสำคัญ ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้กล่าวไว้ว่า

> *โคราชซิ่ง ไม่จำเป็นต้องมี 4 วรรค อิสระมากเลย แบบโอเพ่นเลย แต่เอาเพลงโคราชดั้งเดิมมา เอามาแปะไว้ให้ได้สัมผัส อย่างนี่ หน้าหนาวน้องเฝ้า เข้าฟ้อนละกะท่อม นาโดนเห็นลังคาโด๋เด๋ อันนี้คือ ไม่ใช่สัมผัสของเพลงโคราช แต่เป็นภาษาโคราช ทำนองคล้ายกับเพลงโคราชเฉย ๆ แต่เอามาทำเป็นเพลงโคราชผสมผสาน มันจะเป็นแบบกลอนหัวเดียว ขยายความ ถ้าลงสระเอ ต้องหาสระเอลงให้หมด* (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จากข้างต้นแสดงให้เห็นลักษณะโครงสร้างฉันทลักษณ์แบบประยุกต์ประการแรก คือ ลักษณะอย่างกลอนหัวเดียว แต่เน้นการเล่นสัมผัสคำคู่ในบทประพันธ์เป็นสำคัญ โดยจำนวนของวลีที่ใช้อาจมีมากกว่า 4 วรรค ประการที่สองคือ การใช้ลักษณะโครงสร้างเพลงโคราชแบบดั้งเดิมมาปรับใช้ให้สนุกสนานขึ้น ซึ่งสอดคล้องตามที่ ครูบุญสม สังข์สุข นายกสมาคมเพลงโคราชในปัจจุบัน ได้กล่าวว่า

> *เพลงโคราชดั้งเดิมใช้องค์ประกอบกลอนเพลงโคราชทั้งหมด มีการโอ่ขึ้นต้นและเข้ากลอนเพลง ส่วนเพลงโคราชรูปแบบใหม่พบว่ายังคงใช้กลอนเพลงโคราชเป็นหลักเช่นเดียวกัน นิยมใช้คำคู่ และที่สำคัญยังคงมีการใช้ฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชเดิมอยู่ อย่างไรก็ตามแนวคิดนี้เน้นความโดดเด่นของกลอนเพลงโคราชเป็นหลักอย่างเช่น เพลงโคราชซิ่ง ในชุดซิ่งระเบิดโลก กำปั่น บ้านแท่น ลักษณะนี้บุคคลที่สนใจทั่วไปนิยมเรียกกันว่า เพลงโคราชซิ่งหรือเพลงโคราชประยุกต์* (บุญสม สังข์สุข, 2560, 14 สิงหาคม 2560)

สรุปได้ว่า โครงสร้างเพลงโคราชแบบประยุกต์ยังคงดำรงไว้ เริ่มตั้งแต่การใช้ทำนองโอ่ โครงสร้างฉันทลักษณ์บทกลอน ทำนองสร้อย ไม่ได้ขาดหายไป หากแต่มีการนำมาปรับแต่งให้สนุกสนานยิ่งขึ้น โดยโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบประยุกต์

ตามแนวคิดโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชของครูกำปั่น ข่อยนอก ผู้วิจัยสรุปได้ 4 ส่วน ประกอบด้วย ทำนองโอ่ ทำนองกลอนเพลงโคราช ทำนองสร้อยและทำนองเอื้อน แตกต่างจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิมคือ ไม่ปรากฏทำนองเหยียบปลายเพลง หากแต่พบเป็นทำนองเอื้อนสั้น ๆ ในวิธีการซ้ำท้ายไว้บ้างช่วงของทำนอง ตามคำอธิบายดังนี้

ส่วนที่ 1 ทำนองโอ่

ทำนองโอ่มีลักษณะเช่นเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมทุกประการ (ทำนองขึ้นกลอนเพลงโคราชและทำนองเอื้อนท้ายประโยค)

โอ้	โอ โอ่ โอ้	เออ เอ๋อๆๆๆๆๆๆๆๆๆ	เอ้อ เอ่อ เออ เอย ...เอย

ส่วนที่ 2 ทำนองกลอนเพลงโคราชแบบประยุกต์

ครูกำปั่น ข่อยนอก ให้ความอนุเคราะห์ในการอธิบายเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่ใช้ต้นรากเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยอธิบายว่า เป็นทำนองประกอบด้วยสัดส่วนท่อนตามโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม หากแต่สามารถเพิ่มจำนวนของสำนวนกลอนได้มากกว่า 4 ท่อน

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทั้งนี้ ได้ยกตัวอย่าง ทำนองในเพลงชื่อ “เพลงโคราชซิ่ง ชุดซิ่งระเบิดโลก กำปั่นบ้านแท่น” จำนวน 1 บท ซึ่งแสดงถึงโครงสร้างฉันทลักษณ์ที่นำต้นรากมาจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิมดังนี้

ถ้าได้มีแม่**หม่อม** มาไว้เป็น**เมีย** ว่ามันจะ**เสีย** ... ดอกหนาน้องนา ... **เป็นใหม่**

(เป็นใหม่) ว่าแต่ตัวของน้อง อยากได้แนวไหน พี่จะซื้อให้แม่หม่อม ไม่**เป็นเมาเป็นมัว**

(เป็นมัว) ถ้าสาวเองจะ**แต่งตน** จะ**แต่งบนแต่งใต้** สารพัดจะจัดให้ น้ำมันแป้ง**แต่งตัว**

แป้งแต่งตัว บ่อนไหนอ่อนหย่อนตก แล้วพี่จะให้**แต่งตุ๊ด** (ช่ะ ช่ะ ช่ายย) ให้**แต่ง ...ตัน**

ได้สาวคนสวยจะ**อาสา** (อาสา อาสา อาสา อาสา) ชีวา**อาสัญ** ถ้าขาดเขินเงินพัน จะขายสวยให้**อาเสี่ย**

(อาเสี่ย) แม่ผมงามดำ**เป็นหมึก** สมใจนึกได้**เป็นเมีย** (เป็นหมึก สมใจนึกได้เป็นเมีย) จะซื้อสบู่ให้ถูมือจนขาว**เป็น ... มัน** (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2560)

ตัวอย่างโครงสร้างกลอนที่มีต้นรากแบบดั้งเดิมดังนี้

ประโยคที่ 1

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
	ถ้าได้ มีแม่หม่อม		มาไว้ เป็นเมีย		ว่ามัน จะเสีย ...		ดอกหนา น้องนา		เป็นใหม่

ประโยคที่ 2

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
(เป็นใหม่)	ว่าแต่ตัว ของน้อง		อยากได้ แนวไหน		พี่จะซื้อ ให้แม่หม่อม		ไม่เป็นเมา เป็นมัว		

ประโยคที่ 3

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
(เป็นมัว)	ถ้าสาวเอง จะแต่งตน		จะแต่งบน แต่งใต้		สารพัด จะจัดให้		น้ำมันแป้ง แต่งตัว		

ประโยคที่ 4

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
แป้ง แต่งตัว	บ่อนไหนอ่อนหย่อนตก		แล้วพี่จะให้ แต่งตุ๊ด		(ช่ะ ช่ะ ช่ายย)		ให้แต่ง ...ตัน		

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ประโยคที่ 5

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
	ได้สาวคนสวย จะอาสา อาสาๆ อาสาๆ		ชีวา อาสัญ		ถ้าขาดเขิน เงินพัน		จะขายสวย ให้อาเสี่ย		

ประโยคที่ 6

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
(อาเสี่ย)	แม่ผมงาม ดำเป็นหมึก (เป็นหมึก สมใจนึกได้เป็นเมีย)		สมใจนึก ได้เป็นเมีย		จะซื้อสบู่ ให้ถูมือ		จนขาวเป็น ...มัน		

ส่วนที่ 3 ทำนองสร้อย

ครูกาเหว่า โชคชัย (คณะกำปั่น บ้านแท่น) ได้อธิบายว่า ทำนองสร้อยมีทั้งแบบสั้นและแบบยาว สามารถใช้ร้องสอดประสานในบทและร้องระหว่างบท ตามความเหมาะสมของทำนองและจังหวะดังนี้

ตัวอย่าง แบบสั้นที่ร้องประสานภายในบท ซึ่งนิยมร้องในท่อนที่สนุกสนาน

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
		ช่ะ ช่ะ		**ช่ะ ช่ะ**		**ช่ะ ช่ะ**		**ช่ะ ช่ะ**	
(เป็นใหม่)	ว่าแต่ตัว ของน้อง		อยากได้แนวไหน		พี่จะซื้อให้แม่หม่อม		ไม่เป็นเมา เป็นมัว		

ตัวอย่าง แบบยาวที่ร้องระหว่างบท เพื่อเป็นการสัญลักษณ์แบ่งบทต่อบท

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
		ชัย ช่ะ		**ชัย ช่ะ**	**ชัย ยะ**	**ชัยช่าย**	**ชัย ยะ**	**ช่ายเอย**	

(กาเหว่า โชคชัย, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

ส่วนที่ 4 ทำนองเอื้อน

ผู้วิจัยยกตัวอย่างสำนวนการเอื้อนที่แทนการออกเสียง “เอ๊อะๆๆๆๆ”ดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ตัวอย่าง *“ดอกหนาน้องนา...”*

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
							ดอกหนา	**น้องนา**	
	ถ้าได้ มีแม่หม่อม		มาไว้ เป็นเมีย		ว่ามัน จะเสีย ...		ดอกหนา น้องนา		

ตัวอย่าง *“ช่ะ ช่ะ ช่าย...”*

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
					(ช่ะ ช่ะ ช่ายย)				
แป้ง แต่งตัว	บ่อนไหนอ่อน หย่อนตก		แล้วพี่จะให้ แต่งตุ๊ด		(ช่ะ ช่ะ ช่ายย)		ให้แต่ง ...ตัน		

สรุปจากตัวอย่าง เพลงโคราชซิ่ง ชุดซิ่งระเบิดโลก ประพันธ์โดยกำปั่น ข่อยนอก แสดงถึงเค้าโครงฉันทลักษณ์ของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมเป็นต้นรากเกือบทุกประการผสมผสานการเล่นสัมผัสคำคู่ ซึ่งปรากฏจำนวนคำคู่ที่ร้อยเรียงเคลื่อนที่ภายในกลอนเพลงอย่างโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ พบการการเล่นซ้ำวลี การเล่นซ้ำท้าย การเอื้อนเป็นทำนองแทนการใช้เอื้อน “เออ” อย่างดั้งเดิม เพื่อคั่นตำแหน่งสะดือเพลง ในสำนวนที่ว่า “ดอกหนาน้องนา” พบการใช้สร้อยแบบยาว “ชัย ช่ะ ชัย ช่ะ ชัย ยะ ชัย ช่าย ชัย ยะ ช่าย เอย” ระหว่างบท แตกต่างกันในเรื่องจำนวนคำประพันธ์ 8-10 คำต่อวรรค จังหวะมีความกระชับชัดเจนอย่างสามัญตามที่ได้อธิบายในเรื่ององค์ประกอบเพลง เพลงโคราชซิ่งจึงนับเป็นเพลงแบบประยุกต์ที่สะท้อนต้นรากแบบดั้งเดิม โดยผ่านการผสมผสานความประยุกต์ ร่วมสมัย ทำให้ทำนองและจังหวะสนุกสนานโดดเด่นขึ้น

จากการศึกษาข้างต้นเรื่องโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบประยุกต์ กรณีบทเพลงที่ใช้ต้นรากแบบดั้งเดิม ผู้วิจัยได้ทำการสรุปในรูปแบบตารางภาพแสดงความสัมพันธ์ในด้านโครงสร้างฉันทลักษณ์ ตามแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอกดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 58 ความสัมพันธ์ในด้านฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบประยุกต์
ตามแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอก

สัญลักษณ์แทนคำอธิบาย

...	หมายถึง	การเอื้อน เช่น ดอกหนาน้องนา หรือ ช่ะช่ะช่าย
x	หมายถึง	คำคู่ ตำแหน่งคำในวรรค
x	หมายถึง	คำคู่ ตำแหน่งสะดือเพลง
	หมายถึง	การเล่นสัมผัสคำ ทั้งตัวสะกด พยัญชนะ สระ และเสียงวรรณยุกต์
1 2 3 4 5 6	หมายถึง	การซ้ำวลีเดิมอีกครั้ง ในท่อนกระทู้ต้น
(ซ้ำท้าย)	หมายถึง	การซ้ำวลีเดิมอีกครั้ง นอกท่อนกระทู้

ตารางที่ 9 สัญลักษณ์แทนคำอธิบายเพลงโคราชแบบประยุกต์

นอกจากนี้ จากการศึกษาจากบทประพันธ์เพลง กรณีตัวอย่างบทประพันธ์เพลงโคราชแบบประยุกต์ที่ได้รับความนิยมตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้นำเสนอว่าเป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียงและแสดงถึงการประยุกต์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมเข้าไปผสมผสาน ซึ่งปรากฏทั้งที่มีต้นรากฉันทลักษณ์คำประพันธ์ตามลักษณะเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและลักษณะผสมผสานระหว่างรูปแบบกลอนหัวเดียวและเพลงก้อม ตามที่ได้นำเสนอตัวอย่างในหัวข้อ “ตัวอย่างบทประพันธ์” ประกอบด้วยเพลงคนกระโทก เพลงอัศจรรย์ เพลงนางแมวขอฝน เพลงโคราชรุ่งเรือง และเพลงโคราชขอต้อนรับ โดยผู้วิจัยสรุปโครงสร้างฉันทลักษณ์ได้ดังนี้

ตัวอย่าง เพลงคนกระโทก ชุดเพลงโคราชซิ่งมหาสนุก ชุดคนกระโทก โดยครูกำปั่น ข่อยนอก เป็นทำนองกลอนที่ไม่มีการโอ่และทำนองสร้อย แต่ยังคงใช้วรรคละ 8-10 คำอย่างเพลงโคราชซิ่ง พบว่าแต่ละบทมีการเล่นสัมผัสคำคู่ซึ่งปรากฏจำนวนคำคู่ที่ร้อยเรียงเคลื่อนที่ภายในกลอนเพลงอย่างโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เช่นเดียวกับเพลงโคราชซิ่ง แต่ยังปรากฏคำที่ตำแหน่งสะดือ

1243966833
CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เพลงการซ้ำวลีในบท (ซ้ำวลี) การเล่นสัมผัสคำตามโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม สำหรับในเพลงนี้พบว่ามีการเหยียบปลายเพลง “เป็นสาวเป็นหนุ่มก็ต้องทำกฐิน” ด้วยเช่นกัน นับเป็นเพลงแบบประยุกต์ที่มีต้นรากมาจากความเป็นดั้งเดิมเช่นเดียวกับเพลงโคราชซิ่ง

ตัวอย่าง เพลงอัศจรรย์ ชุดซิ่งระเบิดโลก ประพันธ์โดยครูกำปั่น ข่อยนอก คำประพันธ์ 8-10 คำต่อวรรคคล้ายเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ขึ้นต้นบทแต่ละบทด้วยทำนองที่มีลักษณะการซ้ำท้ายคล้ายทำนองเหยียบปลายเพลง หากแต่เปลี่ยนคำประพันธ์บ้างคำภายในประโยค ด้วยประโยคที่ว่า “มนุษย์เกิดมาบางคนก็บ้าอัศจรรย์” “สัตว์ในโลกเกิดมาบางครั้งก็บ้าอัศจรรย์” พบการเล่นสัมผัสคำสุดท้ายของวรรค ลักษณะกลอนแบบกลอนหัวเดียวตัวสะกดแม่กน ลักษณะทำนองเป็นแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว พบทำนองเกริ่นนำอย่างการโอ่ “อัศจรรย์ซะละเหว่ย อัศจรรย์ซะละวา” และพบสำนวนสร้อยคั่นระหว่างบท มีความยาวในการร้องอย่างน่าสนใจเป็นเอกลักษณ์ “เอ้อเอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย” ร้องระหว่างบท

ตัวอย่าง เพลงนางแมวขอฝน ชุดซิ่งระเบิดโลก โดยกำปั่น ข่อยนอก คำประพันธ์ 6-8 คำต่อวรรค โดยภาพรวมของบทประพันธ์มีลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียว เนื้อหาคำประพันธ์เข้าใจง่ายและกระชับ แสดงถึงเค้าโครงฉันทลักษณ์แบบกลอนหัวเดียวหรือเพลงก้อมผสมผสานเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยการเล่นสัมผัสท้ายวรรคที่ 1 กับคำที่ 3 วรรคที่ 2 ท้ายวรรคที่ 2 สัมผัสกับคำที่ 3 วรรคที่ 3 และท้ายวรรคที่ 3 สัมผัสกับคำที่ 3 วรรคที่ 4 ท้ายวรรคที่ 4 สัมผัสคำที่ 3 วรรคถัดไปตามลำดับ โดยไม่มีการเล่นสัมผัสระหว่างบทกับบทอย่างกลอนทั่วไป แต่เป็นการเล่นสัมผัสระหว่างวรรคเพื่อร้อยเรียงเชื่อมโยงคำสัมผัสของแต่ละวรรคอย่างต่อเนื่องตลอดเพลง อีกทั้ง พบว่ามีต้นรากตามฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมกล่าวคือ พบลักษณะคล้ายการซ้ำท้ายทุกครั้งที่ขึ้นประโยคใหม่ เช่น ท้ายวรรคคู่ “ขอน้ำมนต์รดแมวข้าที” ขึ้นวรรคใหม่ “แมวข้านี้มีแก้วในตา” พบการเล่นคำคู่บ้างบางคำประพันธ์ พบว่ายังคงใช้ทำนองสร้อยแบบยาว “ชัยชะ ชัยชะ ชัยยะ ชัยชาย” ระหว่างบท และทำนองสร้อยท้ายบทในลักษณะการซ้ำวลี “ฝนเทลงมา ฝนเทลงมา”

ตัวอย่าง เพลงโคราชรุ่งเรือง โดยครูกำปั่น ข่อยนอก เริ่มต้นด้วยทำนองการโอ่อย่างเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ฉันทลักษณ์พบว่าแสดงเค้าโครงฉันทลักษณ์ที่ผสมผสานระหว่างกลอนหัวเดียว เพลงก้อมและฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยพบว่ามีการใช้ 8 -10 คำต่อวรรค พบการเล่นสัมผัสท้ายวรรคที่ 1 กับคำที่ 5 วรรคที่ 2 และท้ายวรรคที่ 2 สัมผัสกับท้ายวรรคคู่ทุกวรรคด้วยการเล่นสัมผัสสระไอ-อายหรือแม่กน ยังคงพบการใช้คำคู่และทำนองสร้อยแบบสั้น “ชัยยะชะชิชา”

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ระหว่างบท และลงจบด้วยการเอื้อน (...) ก่อนลงคำสุดท้ายของเพลงตามฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม

ตัวอย่าง เพลงโคราชขอต้อนรับ ขับร้องโดย ตั๊กแตน ชลลดา ทำนองโดย ครูกำปั่น ข่อยนอก เรียบเรียงโดย จักรพัฒน์ เอี่ยมหนุน เริ่มต้นด้วยทำนองการโอ่อย่างเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ฉันทลักษณ์พบว่าแสดงเค้าโครงฉันทลักษณ์ผสมผสานระหว่างกลอนหัวเดียว เพลงก้อมและฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมเช่นเดียวกับเพลงโคราชรุ่งเรือง โดยพบว่ามีการใช้ 8 -10 คำต่อวรรค พบการเล่นสัมผัสท้ายวรรคที่ 1 กับคำที่ 5 วรรคที่ 2 และท้ายวรรคที่ 2 สัมผัสกับท้ายวรรคคู่ทุกวรรคด้วยการเล่นสัมผัสสระอี ผสมผสานกับการเล่นสัมผัสคำคู่และการเล่นซ้ำท้ายวลีในบท เช่น “ของดี พาไปดู ของดี” ตามฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม อีกทั้ง พบทำนองสร้อยแบบสั้น “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา” ระหว่างบท เหมือนเพลงโคราชรุ่งเรือง

ผู้วิจัยกล่าวโดยสรุปเรื่ององค์ประกอบเพลงโคราชและโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชได้ว่า เพลงโคราชแบบประยุกต์ ตามแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอก ปรากฏองค์ประกอบที่สำคัญในกลอนเพลงโคราช 10 ประการดังนี้

ประการแรก การใช้เนื้อความมีมากกว่าพลความ ในลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียวเพื่อให้เกิดความเข้าใจและสนุกสนานมากขึ้น

ประการที่สอง การเล่นสัมผัสคำคู่มีจำนวนมากขึ้น เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน

ประการที่สาม การเล่นสัมผัสมีอัตราการเล่นคำ คำคู่และวลีมากขึ้น ยังคงนิยมการเล่นสัมผัสพยัญชนะ ตัวสะกด คำคู่ คำบังคับในตำแหน่งตามฉันทลักษณ์กลอนเพลง อีกทั้ง เน้นการเล่นสัมผัสลักษณะแบบซ้ำวลี ซ้ำเป็นสำนวน โดยลักษณะการซ้ำวลีจะมีลักษณะคล้ายทำนองสร้อย หากแต่เป็นการเล่นซ้ำ เลยอนุมานว่าเป็นการเล่นสัมผัสตามฉันทลักษณ์

ประการที่สี่ การใช้คำในวลีมีจำนวนมากขึ้น ปรากฏตั้งแต่ 8-10 คำ เนื่องด้วยฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบประยุกต์คล้ายลักษณะกลอนหัวเดียวผสมกับลักษณะกลอนเพลงโคราช

ประการที่ห้า ตำแหน่งสะดือเพลงปรากฏในเพลงแบบประยุกต์ที่มีต้นรากแบบดั้งเดิมตามปกติ โดยยังคงปรบมือในคำตำแหน่งนั้น

ประการที่หก ไม่นิยมใช้การเหยียบปลายเพลงในเพลงโคราชแบบประยุกต์นิยมขึ้นบทถัดไปด้วยวลีใหม่ สำนวนใหม่ แต่ต้องมีความเชื่อมโยงเนื้อหาจากบทก่อนหน้า หากแต่ลักษณะการซ้ำวลี ซ้ำทำนองสั้น ๆ ที่ปรากฏจำนวนถี่จนเป็นเอกลักษณ์ มีความคล้ายกับระเบียบวิธีการเหยียบปลายเพลงแบบดั้งเดิม

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประการที่เจ็ด การร้องโอ่ในเพลงโคราชแบบประยุกต์สามารถร้องหรือไม่ก็ได้ไม่ถือว่าผิดระเบียบแต่อย่างใด หากแต่เพลงโคราชประยุกต์มีดนตรีประกอบ การโอ่ร้องจึงควรร้องในช่วงที่ดนตรียังไม่ขึ้น เพราะช่วงทำนองโอ่มีลักษณะจังหวะลอย

ประการที่แปด การร้องทำนองสร้อยปรากฏ 2 ลักษณะคือ แบบสอดประสานทำนองกระทู้และแบบร้องระหว่างบท โดยมีสัดส่วนจำนวนครั้งการร้องสร้อยที่ถี่มากขึ้นตามจังหวะเพลง

ประการที่เก้า การเอื้อนเสียงไม่ค่อยปรากฏเด่นชัด เนื่องด้วยลีลาจังหวะที่เน้นความสนุกสนาน พบว่าบ้างใช้ทำนอง “เออะๆๆๆๆๆ ....” หรือ “... ดอกหนาน้องนา” หรือ “ช่ะ ช่ะ ช่าย” ดังนั้น การเอื้อนในแบบประยุกต์มันใช้เป็นทำนองสั้นมากกว่าการร้อง “เอ๊อะๆๆ” อย่างเพลงโคราชแบบดั้งเดิม หากเป็นเพลงแบบประยุกต์ที่มีต้นรากจากดั้งเดิมมักนิยมร้องทำนองเอื้อนคั่นคำสุดท้ายในตำแหน่งสะดือเพลง

ประการที่ การใช้ภาษาโคราชในทำนองด้วยลักษณะเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ชัดเจน ด้วยลักษณะเสียงที่แปร่งไปจากภาษาไทยกลาง พบการออกเสียงในคำภาษาไทยกลางแต่ปรับวรรณยุกต์ให้เป็นสำเนียงภาษาโคราช โดยยังคงโดดเด่นในเรื่องจำนวนคำคู่ สะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างการใช้ภาษา ทำนองและจังหวะที่กระชับ สนุกสนาน

นอกจากนี้ โครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบประยุกต์ ตามกรณีศึกษาในเพลงที่มีต้นรากจากเพลงโคราชดั้งเดิม พบว่าฉันทลักษณ์ใกล้เคียงเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ประกอบด้วย 4 ส่วนคือ 4 ทำนองการโอ่ ทำนองเพลง ทำนองสร้อย และทำนองเอื้อน โดยระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบประยุกต์ตามโครงสร้างของฉันทลักษณ์เริ่มโดยทำนองโอ่ 1 ประโยค เพื่อเป็นการเทียบเสียง ต่อด้วยทำนองกลอนเพลงโคราช บทละ 6 ประโยค ทั้งนี้ พบว่ามีทำนองสร้อยร้องแบบสอดประสานและแบบคั่นระหว่างบทตามความเหมาะสม พบทำนองเอื้อนสั้น ๆ ร้องคั่นคำสุดท้ายของประโยค โดยเฉพาะคั่นหน้าตำแหน่งสะดือเพลง (ประโยคที่ 4) ทั้งนี้ สามารถเริ่มบทใหม่ได้โดยไม่ใช้ทำนองเหยียบปลายเพลงในบทถัดไป นอกจากโครงสร้างแบบดั้งเดิมพบว่ามีการใช้โครงแบบกลอนหัวเดียวหรือเพลงก้อมเป็นต้นราก หากแต่มีการเพิ่มจำนวนวรรคให้มากขึ้น และมีสัมผัสคำสุดท้ายของวรรคต่อเนื่องกัน ซึ่งครูกำปั่น ข่อยนอกได้อธิบายไว้สอดคล้องกับ (พชร สุวรรณภาชน์, 2544: 84)

ลักษณะของการเล่นสัมผัสเน้นที่คำคู่เป็นสำคัญ ทั้งสัมผัสคำ ตัวสะกด พยัญชนะ สระ และเสียงวรรณยุกต์ การสัมผัสอีกลักษณะคือ “การซ้ำวลี” ในอัตราถี่ พบลักษณะที่เสริมแต่ง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองให้มีความสนุกสนานและสร้างสรรค์ (Think outside the box) คือ “การเล่นสัมผัสซ้ำท้ายนอกฉันทลักษณ์” เล่นคำเกินจาก 1 ประโยคเพลงในอัตราถี่

3.2.1.3 ตัวอย่างบทประพันธ์

ผู้วิจัยจะนำเสนอตัวอย่างบทประพันธ์เพลงโคราชประยุกต์เฉพาะเพลงโคราชซิ่ง เพลงคนกระโทก เพลงอัศจรรย์ เพลงนางแมวขอฝน เพลงโคราชรุ่งเรือง และเพลงโคราชขอต้อนรับ ดังนี้

ตัวอย่าง เพลงโคราชซิ่ง ชุดซิ่งระเบิดโลก ประพันธ์โดยครูกำปั่น ข่อยนอก

ทำนองกลอน

ถ้าได้แม่หม่อม มาไว้เป็นเมีย ว่ามันนิจะเสียดอกหนาน้องนา ... เป็นใหม่ เป็นใหม่ ...ว่าแต่ตัวของน้อง อยากได้แนวไหน พี่จะซื้อให้แม่หม่อม ให้เป็นเมาเป็นมัว เป็นมัว ... ถ้าสาวเองอยากแต่งตน จะแต่งบนแต่งใต้ สารพัดจะจัดให้ น้ำมันแป้งแต่งตัว แป้งแต่งตัว ... บ่อนไหนอ่อนย่อนตก พี่จะให้แต่งตุ๊ด ... ให้แต่ง ... ตัน

ได้สาวคนสวยจะอาสา อาสาอาสา อาสาอาสา ชีวาอาสัญ ถ้าขาดเขินเงินพัน จะขายสวนให้อาเสี่ย

อาเสี่ย แม่ผมดำงามเป็นหมึก สมใจนึกได้เป็นเมีย เป็นมึก สมใจนึกได้เป็นเมีย จะซื้อสบู่ให้ถูมือจนขาวเป็นมัน

ทำนองสร้อย (ร้อง 2 รอบ)

ชัย ช่ะ ชัย ช่ะ ชัย ยะ ชัย ช่าย ชัย ยะ ช่าย เอย

ทำนองกลอน

มาลงรักแม่ ดอกเนอตาคม ดอกเนอจะนำชม ละนาน้องนา ... งองู

งองูให้งองูอเง ชอบเรเข้าแต่รู เล่าคนจากงองู แล้วมันไม่มีงอั่มงอั่ม

ถ้าพี่ได้หง่วมคงคว่ำไม่หงาย ไม่หนีง่ายๆเงียบๆงอมๆ

จะเดินง่อมๆเข่ามาหง่อมๆ มาจั๊บหมองูให้ดูงามๆ

งูให้ดูงามๆ อย่างออย่างั่ม ใส่ง่ายๆ ค่ำลงถึงยังไง อย่าทำงำๆ

พี่เดินหง่อมๆเมื่อเดือนหงายๆ ไงหงายๆไงหงายๆไงหงายๆไงหงายๆ

พี่เดินหง่อมๆเมื่อเดือนหงายๆ เสียงน้องปั่นฝ้าย แง้ๆ แง้ๆ

ตะวันลับบ้าน ยังดังแง้ๆ อยากเดินมาง้อขอ งอดๆ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

พี่เดินถือเงินมา งังๆ ถ้าน้องมานั่งหน่า งอดๆ
งังๆ ถ้าน้องมานั่งหน่า งอดๆ ถ้าได้แต่งงานจิข่างัว อีตัว งามๆ
ทำนองสร้อย (ร้อง 2 รอบ)

ชัย ช่ะ ชัย ช่ะ ชัย ยะ ชัย ช่าย ชัย ยะ ช่าย เอย

ทำนองกลอน

มาหลงรักแม่ ละหน้อบัวตูม ทำไมจะได้ตุ้ม ละนาน้องนา ... ตอเต่า
ตอเต่า แม่หม่อนิเขาตั้ง นิละเน้อตอเต่า
ทำไมจะได้ตุ้ม ละแม่เต่า ตอๆ ตอๆ แม่อ้วนแอ้นแต้น แม่แหน่นอึกตึ๊ก
อยากเปิดกะตึบ ตอเตาะต้องๆ มีทิวมะค่า ตะลองตองๆ
อยากฟันกินแตงหน่วยตอๆ แตงหน่วยตอๆ วะแตงหน่วยตอๆ
แม่ดอกฟักแฟงแตงโม กำลังตูมๆ อยากต่ออยากต้อ
อะค่อยเตาะๆ เตาะๆๆๆๆ อยากตอบอยากโต้ อะค่อยเตาะๆ
จะรักไหมหนอ แม่คอโอ้นโต้น เขาอยากเป็นชู้ เป็นคู่เป็นคน
แม่อ้วนลงพุง สูงๆ ต่ำๆ ต่ำๆน้องวิ่งหนีไปตึกๆ
จะขยึกไปตามๆ ตึกๆจะขยึกไปตามๆ ถ้าทันตัวจะคว้าเต่า ให้ล้มตุ้มตูม
ทำนองสร้อย (ร้อง 2 รอบ)

ชัย ช่ะ ชัย ช่ะ ชัย ยะ ชัย ช่าย ชัย ยะ ช่าย เอย

ทำนองกลอน

มาหลงรักแม่ตากลมจะนำโฉมตรู ละเนอไปดูดอกหน้าน้องนา ... นกเกรียน
นกเกรียนหรือว่าแม่เนื้ออุ่น นางเอ๋ยบุญเรือนอีแม่โฉมตรู
อีนางอยากดูนกกรอด นกกรอดพอตัวผู้บินกรีดทำท่ากรานๆ
ตัวเมียหยุดพูดกันดังกรีดๆกรอดๆ กรีดๆกรอดๆพอตัวผู้บินกรีดตัวเมียมันก็โกรธ
... ทำเกรี้ยวๆ
แม่เองกลมโฉมตรู ตรูโฉมตรูจะนำไปดูนกกรุ่ม
โฉมกรูจะนำไปดูนกกรุ่ม เสียงมันร้องอยู่ในพุ่ม
เกรียวกราวนกกรอด นกกรอดตัวผู้ร้องกร๊อดๆ ตัวเมียร้องกรอดๆ
ตัวผู้ร้องกร๊อดๆ ตัวเมียร้องกรอดๆ มันจิกกันในป่ากราดร้องเกรียว ... เกรียว
ทำนองสร้อย (ร้อง 2 รอบ)

ชัย ช่ะ ชัย ช่ะ ชัย ยะ ชัย ช่าย ชัย ยะ ช่าย เอย

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองกลอน

มาหลงรักแม่ละเนอแจ่มจันทร์ นิอยากชวนนิก็พูดละนาน้องนา ... กะจา
(กะจา) อ้วนคือละอีจูอยากเป็นชู้กันกับจ่า ดอกแม่แจ่มจันทร์นอแม่ดาวกระจาย
(กระจาย) พี่อยากจะจุ่มกระจุ๋มกระจิ๋ม อยากแอบอยากริมกระจอกระแจ
ถ้าพี่ได้จุ่มกระเจาะกระแจะ มิจากกับเจ้าแม่ดาวกระจาย
เจ้าแม่ดาวกระจาย เหมือนยังเรือจอดไว้ ยัง**กระ (อา) ... จม**
อยากเข้าบ่อยนอนกระเจาะๆๆๆ
อยากเข้าบ่อยนอนกระเจาะ แม่เสียงเพราะๆคือจักจั่น
ได้แนบกับนุชไม่พูดประจาน จะค่อยปะเหลาะกระจอกระแจ
กระแจถ้าพี่ชายได้จูบกันกับแม่รูปแจ้ๆ (ได้จูบกันกับแม่รูปแจ้ๆ)
จะปล่อยปลาช่อนไปนอนในจั่น ให้หัว **จม ... จม**

ตัวอย่าง เพลงคนกระโทก ชุดเพลงโคราชซิ่งมหาสนุก ชุดคนกระโทก โดยครูกำปั่น ข่อยนอก

ทำนองกลอน

คนกระโทกยกกระท่อมปลูกหอมกระเทียม เป็นสาวมันต้องเตรียมรู้หัดปัดกระไท
ไข่เป็ดไข่ไก่เขายังทอดในกระทะ มีใจศรัทธาชวนกันทำสังฆทาน
ถวายของหวานแตงไทยน้ำกะทิ อย่างได้ขี้ถี่กะเงินกะทอง
(ขี้ถี่กะเงินกะทอง)
เพ็ญเดือนสิบสองพาเธอลอยกระทง น้ำพริกปลาผงจิ้มผักกระ**ถิน**
หาอยู่หากินพอกะทักกะเทิน (หาอยู่หากินพอกะทักกะเทิน)
นี่ไปหายืมเงินเศรษฐีบ้านกระท้อน
ชื่อนาดอนแถวท่ากระทุ่ม *เป็นสาวเป็นหนุ่มก็ต้องทำกฐิน*
เป็นสาวเป็นหนุ่มก็ต้องทำกฐิน ได้บวชแต่ละที ให้หมั่นท่องแต่คาถา
ได้บวชเป็นพระต้องให้ถึงโมกกะธรรม ถอนกล้าเต็มกำ ฟาดกระแทกกระแทก
(เต็มกำ ฟาดกระแทกกระแทก)
นี่ถ้าน้ำลายแตก นิต้องถ่มใส่กระโถน อย่าหัดสวดมนต์ พอกะท่อนกะแท่น
อย่านอนตัวแบนเหมือนอย่างปลาช้างกระทืบ (อย่านอนตัวแบนเหมือนอย่างปลาช้างกระทืบ)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ต้องสาวต้องสืบให้รู้หลักกระทู้
เข่าเปลือกตวงดูสี่ถังหนึ่งกระทอ ละกะทุกใส่ล้อ อย่าให้ถุงมันกะเทือน
กะทุกใส่ล้อ อย่าให้ถุงมันกระเทือน กะทุกใส่เกวียน ไปจนดอนนิกระทิง
งัวลงตะหลิ่ง จับเชือกนิกะทก แวะลงไปถก ถอนต้นนิกระทือ
(แวะลงไปถก ถอนต้นนิกระทือ)
สองมือก็ถือว่าจะปลูกในกะถาง หน่วยไม้ริมทาง เก็บใส่ในกระทก
กว่าจะถึงกระโทก นั่งจนเอวนิกะเท่ (กระโทก นั่งจนเอวนิกะเท่)
งัวตัวซ้ายเดินเซ เอาไม้เท้าไปกะทุ่ง
นกบินเป็นฝูง เสียงอึกกระทึก นกเฒ่าทึมทึก จับต้นนิกระท้อน
กูจะถึงกระโทกนั่งจนเอวกะเท่ กูตัวส่ายเดินเซเอาไม้เท้าไปกะทุ้ง
นกบินเป็นฝูง เสียงอึกกะทึก นกเฒ่าทึมทึกจับต้นนิกระท้อน
(ทึมทึกจับต้นนิกระท้อน)
ร้องดังกลางดอนนิมันนกกระทุม มันร้องกลางทุ่งเช่นกะนกกะทา
บวชเป็นมหารู้ธรรมถึก ไม่ค่อยจะสึก มาจ๊กไหกระเทียม

ตัวอย่าง เพลงอัศจรรย์ ชุดชิ่งระเบิดโลก ประพันธ์โดยครูกำปั่น ข่อยนอก

ทำนอง (เกริ่นนำ)

อัศจรรย์ซะละเหว่ย อัศจรรย์ซะละวา

ทำนองกลอน

มนุษย์เกิดมาบางคนก็บ้าอัศจรรย์ ไปเสพยาบ้านึกว่ายาขยัน
วันไหนไม่ได้เสพนั่งเบบยันยัน พอเมายาบ้าสายตาฟุ้งซ่าน
เห็นเสาไฟฟ้าเป็นชิงช้าสวรรค์ เห็นคุกเห็นตะรางนึกว่าทางไปวิมา
นั่งไหว้กองขี้หมานึกว่าพระอรหันต์ ตำรวจตามจับถือดาบไล่ฟัน
ฉวยได้มีดพับจี้จับชาวบ้าน ถึงคราวดวงซวยตำรวจช่วยไม่ทัน

ทำนองสร้อย (คั่นระหว่างบท)

เอ้อเอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ้อเอ่อเอย
เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย
เอ้อเอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนอง (เกริ่นนำ)

อัศจรรย์ซะละเหว่ย อัศจรรย์ซะละวา

ทำนองกลอน

มนุษย์เกิดมาบางคนก็บ้าอัศจรรย์ ท้องผูกท้องเฟ้อกินอิ่มแล้วก็ฝัน
ฝันเห็นปลาไหลชกได้กันกะลัน พังพอนเจ้าชู้ชวนงูแต่งงาน
แมงกุดจี่เกลียดไอ้จู๋ จะไปอยู่โลกพระจันทร์
ไอ้กองขี้ควายก็เลยลุกขึ้นค้าน มีบ้านให้อยู่จะหนีกูก็ช่างมัน
คางคกโก้งโค้งมองดูโลกอังคาร ไก่ชนคนชวยซื้อหวยห้าพัน
ซื้อหวยไม่ถูก เตะลูกตกนอกชาน

ทำนองสร้อย (คั่นระหว่างบท)

เอ้อเอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ้อเอ่อเอย
เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย
เอ้อเอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย
....ดนตรี....

ทำนอง (เกริ่นนำ)

อัศจรรย์ซะละเหว่ย อัศจรรย์ซะละวา

ทำนองกลอน

มนุษย์เกิดมาบางคนก็บ้าอัศจรรย์ อยากรวยเงินตราเที่ยวหาพระอาจารย์
ไปหาหลวงพ่อคูณพูดแล้วก็น่าขัน ขอหวยจากหลวงพ่อท่านก็เขียนให้พลัน
มวนใส่กระดาษพันให้สูตรลับไปอ่าน อย่าด่วนให้ใครดูไปเปิดดูกันกะบ้าน
พอแกถึงบ้านก็ชวนเมียเปิดอ่าน ใจเต้นตึกตักเอาว่าคักอย่างสำคัญ
ก็คลี่มวนกระดาษเกือบอีล้มโขกกระดาน หลวงพ่อคูณท่านเขียนอ่านแล้วก็น่าขัน
ว่าเจ๊าจิถามอะไรกูกูก็ไม่รู้คือกันสร้อย

(ทำนองสร้อยคั่นระหว่างบท)

เอ้อเอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ้อเอ่อเอย
เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย
เอ้อเอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

....ดนตรี....

ทำนอง (เกริ่นนำ)

อัศจรรย์ซะละเหว่ย อัศจรรย์ซะละวา

ทำนองกลอน

สัตว์ในโลกเกิดมาบางครั้งก็บ้าอัศจรรย์ อึ่งอ่างคอคอกปลูกดอกทานตะวัน
พอสุกเม็ดได้หลายๆจะไปขายเวียงจันทน์ ปักสิมผู้วิเศษมาเก็บเอาเม็ดของมัน
ทานตะวันเลยบ่นเลยสูญเม็ดพันธุ์ ปลาบู่ผิวบางพากันตั้งรัฐบาล
ปลาขาวกับปลาเข็มเลยได้อยู่ฝ่ายค้าน ปลาซิวกับปลาสร้อยก็เลยพลอยไหว้ศาล
ให้ฉันขอร่วมด้วยฉันจะช่วยว่าการ ปลาไนกับปลานิลว่ายกินหัวอาหาร
สะกิดบอกปลาบู่ว่าเราต้องอยู่นานๆ เวทนาปลากะพงต้องนอนโรงพยาบาล

ทำนองสร้อย (คั่นระหว่างบท)

เอ้อเอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ้อเอ่อเอย
เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย
เอ้อเอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย เอ้อเอ่อเอย

ตัวอย่าง เพลงนางแมวขอฝน ชุดซิ่งระเบิดโลก โดยครูกำปั่น ข่อยนอก

ทำนองกลอน

นางแมวเอย ร้องแจวๆนางแมวขอฝน ขอน้ำมนต์รดแมวข้าที
แมวข้านี้มีแก้วในตา ขึ้นหลังคาลงมาไม่ได้
ลงมาได้คาบไก่วิ่งหนี พอถึงเดือนหกฝนตกทุกที
แต่มาปีนี้ไม่มีฝนเลย พอเฒ่ากะลูกเขยนอนเกยหน้าผาก
ลูกมากหลานมากแกกลัวอดข้าว วันศุกร์วันเสาร์ชวนกันแห่นางแมว

ทำนองสร้อย (ท้ายบท)

ฝนเทลงมา ฝนเทลงมา

ทำนองสร้อย (ร้อง 2 รอบ) “ชัยชะ ชัยชะ ชัยยะ ชัยชาย”

ตัวอย่าง เพลงโคราชรุ่งเรือง โดยครูกำปั่น ข่อยนอก

ทำนองสร้อย (เกริ่นนำ)

ชัย ยะ ชะ ชิ ชา
ชัย ยะ ชะ ชิ ชา

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ชัย ยะ ชะ ชิ ชา

ชัย ยะ ชะ ชิ ชา

ทำนองกลอน

มาจะกล่าวตำนานขับขานเพลงร้อง เป็นทำนิทำนองให้กึกก้องดังไกล

ประวัติศาสตร์เมืองโคราชยาวนาน สมัยขอมโบราณครั้งสมเด็จพระนารายณ์

เคยรุ่งเรืองชื่อว่าเมืองเสมา อยู่คู่กันมานั่นคือเมืองพิมาย

เป็นหัวเมืองเอกมีกำแพงอ้อมโอบ ค่ายคูประตูรบไว้ป้องกันอันตราย

สิ้นสุโขทัยเข้าสมัยอยุธยา ย้ายจากเมืองเสมาและได้มาสร้างเมืองใหม่

ชื่อราชสีมาเจ้าพระยมราช น้อมรับดำรัสจากองค์พระนารายณ์

มีคูเมืองล้อมมีป้อมปราการ เกณฑ์เอาชาวบ้านจากเมืองเก่ากรุงไกร

สร้างประตูสี่ทิศเปิดปิดสี่ทาง พื้นที่กว้างขวางประมาณหนึ่งพันไร่

นั้นคือประวัติเมืองโคราชเกรียงไกร ลูกหลานจำไว้อย่าได้ลืม ... เลือน

ทำนองสร้อย

ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ชา

ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ชา

ตัวอย่าง เพลงโคราชขอต้อนรับ ขับร้องโดย ตั๊กแตน ชลลดา ทำนองโดยครูกำปั่น ข่อยนอก เรียบเรียงโดย จักรพัฒน์ เอี่ยมหนุน

ทำนองโอ่ เกริ่นนำ

โอ้ โอ โอ่ โอ ... เอย ... เออะ ๆ ๆ ๆ ๆ ... เอย

ทำนองสร้อย

ชัย ยะ ชะ ชิ ชา

ชัย ยะ ชะ ชิ ชา

ชัย ยะ ชะ ชิ ชา

ชัย ยะ ชะ ชิ ชา

ทำนองกลอน

ถ้าใครมาโคราชเรายินดีต้อนรับ ให้มาเป็นกองทัพจะต้อนรับอย่างดี

ไอ้เรื่องนักเลงล่ะทำเก่งวางก้าม คนโคราชไม่ทำเรื่องใจดำละไม่มี

ทำนองสร้อย (ร้อง 4 รอบ)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ล้อ (ชัย ยะ ชะ ชิ ชา)
ทำนองกลอน
จะเลี้ยงดูปูเสื่อละทุกสิ่งให้เสร็จ จะพาไปกินของเด็ดจะพาไปดูของดี
(ของดี พาไปดู ของดี)
ไปกินกุนเชียงล่ะรสชาติเลื่องชื่อ ไปดูผ้าไหมทอมือหรือว่าจะกินผัดหมี่
ขนุนน้อยหน่าพุดทรามะม่วง คนโคราชเค้าไม่หวงเชิญเก๊บกินฟรี
ทำนองสร้อย (ร้อง 4 รอบ)
ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ล้อ (ชัย ยะ ชะ ชิ ชา)
ทำนองกลอน
จะพาไปดูเขาปั้นหม้อปั้นไห ทั้งหม้อเล็กหม้อใหญ่ที่ด่านเกวียนก็มี
(หม้อใหญ่ ที่ด่านเกวียน ก็มี)
หรืออยากจะเที่ยวเมืองเก่าโบราณ พอเอ่ยชื่อเท่านั้นก็เป็นอันรู้ดี
นั่นคือปราสาทล่ะหินเมืองพิมาย มีหินเล็กหินใหญ่อายุหลายพันปี
ทำนองสร้อย (ร้อง 4 รอบ)
ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ล้อ (ชัย ยะ ชะ ชิ ชา)
ทำนองกลอน
ไปกราบย่าโมเพื่อเป็นสิริมงคล ไปลอดประตูชุมพลละสามหนสามที
(สามที สามหน สามที)
โบราณท่านว่าถ้าทำอย่างงั้น จะได้อยู่ด้วยกั๋นที่โคราชน่ะซี
ถ้าใครผ่านมาแล้วก็อย่าลืมกั๋น แวะโคราชบ้านฉันจะต้อนรับอย่างดี
ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ล้อ(ชัย ยะ ชะ ชิ ชา) 4 รอบ

"ไปเที่ยวโคราชบ้านเอ๋งไม่ต้องเกรงใจกัน ถ้าแกไปเที่ยวบ้านฉันสิต้อนรับแกอย่างดีแหละ สวัสดี" (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

3.2.2 ทำนอง

ทำนองของเพลงโคราชประยุกต์ ปรากฏทั้งแบบที่ใช้ต้นรากลักษณะของเพลงโคราชดั้งเดิมเกือบทั้งหมดมาประยุกต์ให้สนุกสนานมากขึ้น เช่น เพลงโคราชซิ่ง และแบบผสมผสาน โดยแบบผสมผสานเป็นลักษณะของการผสมผสานท่วงทำนอง จังหวะ ลีลาลักษณะกลอนเพลงชนิดอื่นอย่างละเท่า ๆ กัน เช่น เพลงโคราชผสมลูกทุ่ง เพลงโคราชผสมการแหล่ หรือกล่าวได้ว่าเป็นเพลงลูกทุ่งผสม

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

สำเนียงโคราช ซึ่งสามารถนำทำนองเพลงลักษณะใดก็ได้มาผสมผสานอย่างละเท่า ๆ กัน บ้างนำเฉพาะสร้อย “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา” มาผสมในเพลงรูปแบบนี้ เพื่อให้ได้สำเนียงเพลงโคราชก็ได้ไม่ถือว่าผิด ความแตกต่างของเพลงโคราชแบบผสมผสาน อาจสรุปเบื้องต้นได้ว่าเพลงโคราชแบบผสมผสานเป็นรูปแบบการสร้างสรรค์เพลงโคราชอีกชนิดที่ไม่นิยมนำฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชดั้งเดิมมาใช้ในการประพันธ์ ซึ่งสามารถเรียกรูปแบบนี้ได้ว่า “เพลงลูกทุ่งสำเนียงโคราช หรือเพลงลูกทุ่งภาษาโคราช หรือเพลงลูกทุ่งผสมเพลงโคราช” เช่น เพลงโคราชขอต้อนรับ ประพันธ์ทำนองโดย ครูกำปั่น ข่อยนอก ขับร้องโดย ตั๊กแตน ชลดา (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

ทำนองการร้องเพลงโคราชแบบประยุกต์มีลักษณะที่หลากหลาย แล้วแต่แนวคิดการประพันธ์ หากเป็นเพลงแบบประยุกต์ที่ยังคงความเป็นดั้งเดิมไว้จะประกอบด้วยทำนองการโอ่ ทำนองกลอนเพลงโคราช ทำนองสร้อย ซึ่งแบบประยุกต์ปรากฏทั้งรูปแบบสั้นและยาว ตามแต่ผู้ประพันธ์ โดยครูกำปั่น ข่อยนอก อธิบายไว้ว่าทำนองเพลงโคราชประยุกต์ไม่ได้มีโครงสร้างหรือทำนองที่ตายตัว หากแต่เป็นทำนองเพลงที่ผสมผสานเข้ากับวงดนตรีอิเล็คโทน บ้างวงดนตรีลูกทุ่ง อีกทั้ง การลำดับทำนองทั้ง 3 ส่วนนั้น ไม่ได้วางไว้เป็นแบบแผนที่ตายตัวเช่นกัน (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

สำหรับการศึกษาด้านทำนองเพลงโคราชแบบประยุกต์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะทำการศึกษาแบบองค์รวมว่าด้วยลักษณะการประยุกต์เพลงโคราช ดังนั้น จึงมุ่งศึกษาลักษณะเฉพาะที่ปรากฏขึ้นเป็นสำคัญ เช่น จากการศึกษาเพลงโคราชซึ่งพบว่า การร้องจะเริ่มด้วยทำนองการโอ่เพื่อเป็นการขึ้นต้นเช่นเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ต่อด้วยทำนองบทกลอน ทำนองสร้อยและทำนองเอื้อนตามลำดับ ซึ่งทำนองสร้อยและทำนองเอื้อนมีไว้เพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการเชื่อมระหว่างคำประพันธ์และบทกลอนให้น่าฟังยิ่งขึ้น ใช้ทำนองดังกล่าวสลับเรื่อยไปจนจบทำนองเพลง ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะไม่อธิบายทำนองเหยียบปลายเพลง เนื่องด้วยเป็นลักษณะสำนวนซ้ำท้ายในกลอนเพลง ไม่ได้มีทำนองที่แตกต่างจากเดิมแต่อย่างใด ดังจะอธิบายเรื่องทำนองประกอบด้วยทำนองการโอ่ ทำนองกลอนเพลงโคราช ทำนองสร้อยและทำนองเอื้อน ดังต่อไปนี้

3.2.2.1 ทำนองโอ่

โอ้	โอ โอ่ โอ้	เออ เอ๋อๆๆๆๆๆๆๆๆๆ	เอ้อ เอ่อ เออ เอย.....เอย
ฟ	ร ด ฟ	ซ ล ล ล ล ล ล.. ล	ซ ฟร ฟ

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองโอ่จะใช้ในการร้องช่วงขึ้นต้น แล้วตามด้วยการร้องทำนองกลอนเพลง การโอ่ในเพลงโคราชแบบประยุกต์จะมีหรือไม่ก็ได้ตามแต่ลักษณะเพลง ปกติหากเป็นเพลงประยุกต์ที่มีต้นรากจากเพลงแบบดั้งเดิม ก็จะนิยมร้องขึ้นเพลงก่อน ซึ่งจะร้องโดยไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงหรือจะบรรเลงคลอระหว่างการโอ่ก็ไม่ผิด โดยทำนองโอ่จะร้องเพียงหนึ่งรอบเท่านั้น ปรากฏใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX ตามการเทียบเสียงของครูกำปั่น ข่อยนอก ไม่พบว่ามีเสียงเชื่อมคือ เสียงทีและเสียงมี สังเกตได้จากเสียงสุดท้ายของวรรค ซึ่งเป็นเสียงขึ้นต้นและลงจบของทำนองปรากฏเป็นเสียงประธาน ของกลุ่มเสียง ฟซลXดรX คือ เสียงฟา เช่นเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมทุกประการ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3.2.2.2 ทำนองกลอน

จากการศึกษาพบว่านอกจากการใช้กลอนเพลงโคราชมาประยุกต์ ได้มีการใช้กลอนลักษณะอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาท่วงทำนองบางส่วนในบทกลอนเพลงเท่านั้น เนื่องด้วยบทกลอนเป็นลักษณะ “ร้อยเนื้อทำนองเดียว” แนวคิดเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมตามที่อธิบายไว้ในเรื่อง “โครงสร้างฉันทลักษณ์” หากแต่มีจำนวนบทที่สั้นลง ดังนั้น แต่ละกลอนจะมีทำนองหลักประมาณ 2 ประโยค แล้วสลับสับเปลี่ยนเฉพาะบทร้องไปตามแบบแผนเพลงพื้นบ้านที่ไม่ตายตัว โดยเพลงที่จะใช้ในการศึกษาครั้งนี้ประกอบด้วยเพลงโคราซซิ่ง เพลงคนกระโทก เพลงอัศจรรย์ เพลงนางแมวขอฝน เพลงโคราชรุ่งเรือง และเพลงโคราชขอต้อนรับ ตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้นำเสนอว่าเป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียงและแสดงถึงลักษณะเฉพาะของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมไว้ในโครงสร้างเพลงแบบประยุกต์ โดยมีอัตราส่วนการผสมผสานที่แตกต่างกันดังนี้

ตัวอย่าง เพลงโคราชซิ่ง (แบบผสมผสานกลอนเพลงโคราชดั้งเดิม)

ประโยคที่ 1

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	ถ้าได้ มีแม่หม่อม		มาไว้ เป็นเมีย		ว่ามัน จะเสีย ...		ดอกหนา น้องนา		เป็นใหม่
	--ซล -ลลฟ		--ซล -ซ-ซ		--ซซ -ซ-ล		--ซล -ล-ซ		-ซ-ฟ
	--xx -xxx		--xx -x-x		--xx --xx		--xx -x-x		-x-x

ประโยคที่ 2

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
(เป็นใหม่)	ว่าแต่ตัว ของน้อง		อยากได้ แนวไหน		พี่จะซื้อ ให้แม่หม่อม		ไม่เป็นเมา เป็นมัว		

-ซ-ฟ	-ซซล -ซ-ล	--ซล -ล-ล	-ซซล -ซซฟ	-ซซล -ซ-ซ	
-x-x	-xxx -x-x	--xx -x-x	-xxx -xxx	-xxx -x-x	

ประโยคที่ 3

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
(เป็นมัว)	ถ้าสาวเอง จะแต่งตน		จะแต่งบน แต่งใต้		สารพัด จะจัดให้		น้ำมันแป้ง แต่งตัว		
-ซ-ซ	ซล-ซ ซฟ-ซ		ซฟ-ซ -ฟ-ฟ		-ลซล ซฟ-ฟ		ซซ-ล -ซ-ซ		
-x-x	xx-x xx-x		xx-x -x-x		-xxx xx-x		xx-x -x-x		

ประโยคที่ 4

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
แป้ง แต่งตัว	บ่อนไหนอ่อนหย่อนตก		แล้วพี่จะให้ แต่งตุ๊ด		(ช่ะ ช่ะ ช่ายย)		**ให้แต่ง ...ตัน**		
-ล ซ-ซ	ซล-ซ -ซ-ท		ลซซล -ซ-ท		-ซ-ล ---ล		---- ซท-ท		
-x x-x	xx-x -x-x		xxxx -x-x		-x-x ---x		---- xx-x		

ประโยคที่ 5

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	ได้สาวคนสวย จะอาสา (อาสาอาสา อาสาอาสา)		ชีวา อาสัญ		ถ้าขาดเขิน เงินพัน		จะขายสวย ให้อาเสี่ย		
	ลฟซล ซล-ล		-ซ-ซ -ซ-ล		ซล-ล -ซ-ล		ซล-ล -ซซฟ		
	xxxx xx-x		-x-x -x-x		xx-x -x-x		xx-x -xxx		

ประโยคที่ 6

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
(อาเสี่ย)	แม่ผมงาม ดำเป็นหมึก (เป็นหมึก สมใจนึกได้เป็นเมีย)		สมใจนึก ได้เป็นเมีย		จะซื้อสบู่ ให้ถูมือ		จนขาวเป็น ...มัน		
-ซ-ฟ	ซล-ซ -ซซล		-ซซล ลซ-ซ		ซลซฟ ซล-ซ		ซล-ซ ---ฟ		
-x-x	xx-x -xxx		-xxx xx-x		xxxx xx-x		xx-x ---x		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

จากตารางข้างต้นผู้วิจัยสรุปลักษณะทำนองเพลงโคราชซิ่ง โดยวิเคราะห์ 1 บท ประกอบด้วย 6 ประโยค เนื่องด้วยมีต้นรากจำนวนประโยคจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิมทั้งหมด สรุปได้ดังนี้

ทำนองของเพลงโคราชซิ่งยังคงเป็นลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียวผสมผสานกลอนเพลงโคราชดั้งเดิม กลุ่มเสียงที่ปรากฏคือ กลุ่มเสียง ฟซลXดรX โดยพบว่ามีเสียงเชื่อมที่ทำให้เกิดความแปร่งของทำนองคล้ายสำเนียงโคราชคือ เสียงที

เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏว่าสอดคล้องตามโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม กล่าวคือ ประโยคที่ 1 2 และ 6 หากเทียบกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมคือท่อนที่มีจังหวะอิสระ โน้ตจึงมีการเคลื่อนที่ตามคำร้อง โดยปรากฏในลักษณะการยืนเสียงในครึ่งวรรคสลับกับวิถีขึ้นและวิถีลงในครึ่งวรรค วิถีลงและวิถีขึ้นในครึ่งวรรค ซึ่งทำให้เกิดลีลาของทำนองที่หลากหลาย ต่างจากประโยคที่ 3 ถึง 5 เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏลักษณะของการยืนเสียงเป็นส่วนใหญ่ ส่งผลให้ลีลาของทำนองมีกรอบที่ชัดเจนตามฉันทลักษณ์ต้นราก ในขณะที่เพลงโคราชซิ่งบรรเลงประกอบด้วยเครื่องดนตรีวงสตริงอย่างลูกทุ่ง ส่งผลให้ลีลาของทำนองมีความกระชับและสนุกสนานมากยิ่งขึ้น แต่ในภาพรวมแสดงให้เห็นว่าโน้ตมีความสัมพันธ์กับคำร้องที่สะท้อนให้เห็นถึงความกระชับเป็นเด่นชั้น โดยปรากฏลักษณะการใช้โน้ต 3 ถึง 4 ตัวต่อหนึ่งห้องเพลงตลอดทั้งบทประพันธ์

กระสวนทำนองสอดคล้องตามลักษณะคำร้องเช่นกัน กล่าวคือ ปรากฏเด่นชัดในลักษณะกระสวนทำนองแบบจังหวะยกและแบบจังหวะเก็บเพื่อความสนุกสนาน ได้แก่ -xxx -xxxx xx-x x-xx สอดคล้องกับฉันทลักษณ์ที่มีลักษณะจังหวะสามัญที่กระฉับกระเฉง

ความสัมพันธ์ด้านการเล่นสัมผัสตามโครงสร้างฉันทลักษณ์ มีการใช้ทำนองซ้ำท้ายและหัวของประโยค รวมถึงสะดือเพลงปรากฏในเสียงที (วิถีขึ้น) ตามที่ได้ถอดเฉพาะโครงทำนองของเพลงโคราชซิ่ง 1 บท ดังนี้

ประโยคที่ 1

	--ซล -ลลฟ	--ซล -ซ-ซ	--ซซ -ซ-ล	--ซล -ล-ซ	**-ซ-ฟ**
	--xx -xxx	**--xx -x-x**	**--xx --xx**	**--xx -x-x**	**-x-x**
	ขึ้น-ลง	ขึ้น-ยืน	ยืน-ขึ้น	ขึ้น-ลง	**ลง**

ประโยคที่ 2

-ซ-ฟ	-ซซล -ซ-ล	--ซล -ล-ล	-ซซล -ซซฟ	-ซซล -ซ-ซ	
-x-x	**-xxx -x-x**	**--xx -x-x**	**-xxx -xxx**	**-xxx -x-x**	
ลง	ขึ้น-ขึ้น	ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ลง	ขึ้น-**ยืน**	

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประโยคที่ 3

-ซ-ซ	ซล-ซ ซฟ-ซ	ซฟ-ซ -ฟ-ฟ	-ลซล ซฟ-ฟ	ซซ-ล -ซ-ซ	
-x-x	**xx-x xx-x**	**xx-x -x-x**	**-xxx xx-x**	**xx-x -x-x**	
ยืน	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	ยืน-ลง	ขึ้น-**ยืน**	

ประโยคที่ 4

-ล-ซ-ซ	ซล-ซ -ซ-ท	ลซซล -ซ-ท		**---- ซท-ท**	
--x-x-x	**xx-x -x-x**	**xxxx -x-x**		**---- xx-x**	สะดือเพลง
ยืน	ยืน-ขึ้น	ยืน-ขึ้น		**ขึ้น**	

ประโยคที่ 5

	ลฟซล ซล-ล	-ซ-ซ -ซ-ล	ซล-ล -ซ-ล	ซล-ล -ซซฟ	
	xxxx xx-x	**-x-x -x-x**	**xx-x -x-x**	**xx-x -xxx**	
	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	ขึ้น-**ลง**	

ประโยคที่ 6

-ซ-ฟ	ซล-ซ -ซซล	-ซซล ลซ-ซ	ซลซฟ ซล-ซ	ซล-ซ ---ฟ	
-x-x	**xx-x -xxx**	**-xxx xx-x**	**xxxx xx-x**	**xx-x ---x**	
ลง	ยืน-ขึ้น	ขึ้น-ยืน	ลง-ยืน	ยืน-ลง	

นอกจากนี้ ผู้วิจัยพบลักษณะเด่นของทำนองที่เกิดจากเล่นสัมผัสคำคู่ดังนี้

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	พี่อยากจะจุ่มกระจุ๋มกระจิ๋ม		อยากแอบอยากริมกระจอกระแจ		ถ้าพี่ได้จุ่มกระเจาะกระแจะ		มิจากกับเจ้าแม่ดาวกระจาย		
	ลฟซล ซลซล		ลฟซซ ซซซซ		ลซลฟ ซซซซ		ลฟซล ลซซซ		
	xxxx xxxx		xxxx xxxx		xxxx xxxx		xxxx xxxx		
	ยืน-ยืน		**ยืน-ยืน**		**ยืน-ยืน**		**ยืน-ยืน**		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ตัวอย่าง เพลงคนกระโทก (แบบผสมผสานกลอนเพลงโคราชดั้งเดิม)

ประโยคที่ 1 (เทียบเท่าบาทที่ 1 วรรคสดับและวรรครับ)

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	คนกระโทกยกกระท่อม		ปลูกหอม กระเทียม		เป็นสาวมันต้องเตรียม		รู้หัดปัดกระไท		
	-ลฟฟ -ฟลล		-ฟ-ล --รร		-ร-ฟ -ฟรร		-ร-ฟ -รรร		
	-xxx -xxx		-x-x --xx		**-x-x -xxx**		**-x-x -xxx**		
	ลง-ขึ้น		ขึ้น-ลง		ขึ้น-ยืน		ขึ้น-ยืน		

ประโยคที่ 2 (เทียบเท่าบาทที่ 2 วรรครองและวรรคส่ง)

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	ไข่เป็ด ไข่ไก่		เขายังทอดในกระทะ		มีใจ ศรัทธา		ชวนกันทำสังฆทาน		
	--รฟ -ร-ร		-รฟร -รฟล		--ซล -ด-ล		-ลลล -ดลล		
	--xx -x-x		**-xxx -xxx**		**--xx -x-x**		**-xxx -xxx**		
	ขึ้น-ยืน		**ยืน-ลง**		**ขึ้น-ยืน**		**ยืน**		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

จากตารางข้างต้นผู้วิจัยสรุปลักษณะทำนองเพลงคนกระโทก โดยวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลักที่เด่นชัด 2 ประโยค ซึ่งเทียบเท่า 1 บทอย่างกลอนทั่วไป แม้ว่าเพลงคนกระโทกมีต้นรากฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม แต่ท่วงทำนองได้สะท้อนลีลาทำนองแบบบทร้อยกรองทั่วไป กล่าวคือ ทำนองมีลักษณะแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวภายในเพลง โดยทำนองจะกลับวนซ้ำทำนองเดิมทุก 2 ประโยค นับเป็นลักษณะพิเศษเพลงเดียวที่ปรากฏอย่างผสมผสานระหว่างความเป็นดั้งเดิมและประยุกต์ โดยจากการวิเคราะห์พบข้อสรุปดังนี้

กลุ่มเสียงที่ปรากฏคือ กลุ่มเสียง ฟซลXดรX เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏอย่างโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ด้วยวิธีการเชื่อมโยงทีละ 2 ห้องเพลง เช่น ลง-ขึ้น ขึ้น-ลง ลง-ยืน ขึ้น-ยืน แสดงให้เห็นถึงลีลาคำประพันธ์ที่มีลักษณะแบบกลอนหัวเดียวผสมผสานแนวคิดเพลงโคราช ด้วยการเล่นสัมผัสคำคู่ที่โน้ต 2 พยางค์บ่อยครั้ง กระสวนทำนองสอดคล้องตามลักษณะคำร้องในลีลาที่ซ้ำกระสวนทำนองทีละ 2 ห้อง ด้วยลักษณะโน้ต 2- 3 พยางค์ต่อห้อง ได้แก่ -x-x -xxx -xx -x-x -xxx -xxx

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

สอดคล้องตามคำประพันธ์ส่งผลให้เกิดทำนองเกิดความสนุกสนาน โดยจะกระทำเช่นนี้จนจบเพลง ซึ่งความสัมพันธ์ด้านการเล่นสัมผัสตามโครงสร้างฉันทลักษณ์ พบการใช้ทำนองซ้ำตามแนวคิดในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยผู้วิจัยสามารถถอดเป็นกระสวนทำนองหลักของบท ได้ดังนี้

--xx -x-x	-xxx -xxx	--xx -x-x	-xxx -xxx
ขึ้น-ยืน	ยืน-ลง	ขึ้น-ยืน	ยืน

ตัวอย่าง เพลงอัศจรรย์ (แบบผสมผสานกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว)

ประโยคบาทที่ 1 วรรคสดับและวรรครับตามบทประพันธ์

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	มนุษย์ เกิดมา		บางคนก็บ้า อัศจรรย์		ไปเสพ ยาบ้า		นึกว่ายา ขยัน		
	--ซล -ฟ-ฟ		รฟดร -ฟซฟ		--ดร -ฟ-ฟ		-ฟดร --ฟซ		
	--xx -x-x		**xxxx -xxx**		**--xx -x-x**		**-xxx --xx**		
	ขึ้น-ยืน		**ยืน-ยืน**		**ขึ้น-ยืน**		**ขึ้น-ขึ้น**		

ประโยคบาทที่ 2 วรรครองและวรรคส่งตามบทประพันธ์

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	วันไหนไม่ได้เสพ		นั่งเบบยันยัน		พอเมายาบ้า		สายตาฟุ้งซ่าน		
	--ฟซ -ฟซร		-ด-ร -ฟ-ฟ		--ฟฟ -ฟ-ร		-ฟ-ร -ซ-ฟ		
	--xx -xxx		**-x-x -x-x**		**--xx -x-x**		**-x-x -x-x**		
	ขึ้น-ลง		ขึ้น-ยืน		ยืน-ลง		**ลง-ลง**		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

จากตารางข้างต้นผู้วิจัยสรุปลักษณะทำนองเพลงอัศจรรย์ โดยวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลัก 2 ประโยค (เท่ากับ 1 บท) เนื่องด้วยเป็นลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียว สรุปได้ดังนี้

พบว่าทำนองยังคงเป็นลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียวผสมผสานกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียวกลับวนซ้ำในทำนองเดิมทุก 2 ประโยค กลุ่มเสียงที่ปรากฏคือกลุ่มเสียง ฟซลXดรX

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏด้วยการเน้นที่วิถีขึ้นและยืนเป็นหลัก ซึ่งวิถีลงพบที่ท้ายบท แสดงให้ถึงกรอบของจังหวะที่เน้นการยืนเสียงเดิม ส่งผลให้ลีลาทำนองมีความสนุกสนาน

กระสวนทำนองแตกต่างจากเพลงโคราชซิ่งและคนกระโทก โดยพบว่านิยมใช้โน้ต 2 หรือ 4 พยางค์ ต่อ 1 ห้อง ได้แก่ -x-x -xx xxxx ซึ่งสอดคล้องตามคำประพันธ์ส่งผลให้เกิดทำนองที่สนุกสนานและสะท้อนลีลาของโน้ตได้ชัดเจน

ความสัมพันธ์ด้านการเล่นสัมผัสตามโครงสร้างฉันทลักษณ์ ยังคงพบการใช้ทำนองซ้ำตามแนวคิดในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยผู้วิจัยสามารถถอดเป็นกระสวนทำนองหลักของบท ได้ดังนี้

--xx -x-x	-xxx --xx	--xx -x-x	-x-x -x-x
ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ขึ้น	ยืน-ลง	ลง-ลง

ตัวอย่าง เพลงนางแมวขอฝน (แบบผสมผสานกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว)

ประโยคบาทที่ 1 วรรคสดับและวรรครับตามบทประพันธ์

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	นางแมวเอย ร้องแจ่วแจ่ว นางแมวขอฝน				ขอ น้ำมนต์		รดแมว ข้าที		
	---ฟ -ฟ-ฟ ---ซ -ฟ-ฟ -ซ-ซ -ด-ด				**----ซ --ดซ**		**-ด-ซ -ท-ซ**		
	----x -x-x---x -x-x -x-x -x-x				**---x --xx**		**-x-x x-x**		
	ยืนเสียง				**ยืนเสียง**		**ลง-ลง**		

ประโยคบาทที่ 2 วรรครองและวรรคส่งตามบทประพันธ์

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	แมว ข้านี้		มีแก้ว ในตา		ขึ้น หลังคา		ลงมา ไม่ได้		
	---ซ -ท-ซ		**-ท-ซ -ท-ซ**		**---ซ -ท-ซ**		**-ซ-ซ -ฟ-ฟ**		
	---x -x-x		**-x-x -x-x**		**---x -x-x**		**-x-x -x-x**		
	ยืนเสียง		**ลง-ลง**		**ยืนเสียง**		**ยืนเสียง**		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

จากตารางข้างต้นผู้วิจัยสรุปลักษณะทำนองเพลงนางแมวขอฝน โดยวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลัก 2 ประโยค (เท่ากับ 1 บท) เนื่องด้วยเป็นลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียว สรุปได้ดังนี้

พบว่าทำนองยังคงเป็นลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียวผสมผสานกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียวกลับวนซ้ำในทำนองเดิมทุก 2 ประโยค กลุ่มเสียงที่ปรากฏสามารถพิจารณาได้ 2 ลักษณะ หากพิจารณาในระบบ 7 เสียง (Penta Centric) จะสนับสนุนว่าใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX เพราะมีการใช้เสียงเชื่อมที่ทำให้เกิดความแปร่งของทำนองคล้ายสำเนียงโคราชด้วยเสียงที และพบว่าเป็นการใช้เสียงประธานและรองของกลุ่มเสียง ฟซลXดรX เป็นเสียงลูกตกอย่างสม่ำเสมอ ไม่ได้ใช้เสียงทีเป็นลูกตกแต่อย่างใด แม้ว่าทำนองอาจจะมีเสียงทีเข้ามาผสมผสานอยู่จนคล้ายว่าเป็นกลุ่มเสียง ทดรXฟซX

ในขณะเดียวกันหากพิจารณาด้วยหลักการใช้เสียงระบบ 5 เสียงหลัก (Penta Tonic) ก็จะสนับสนุนว่าเป็นกลุ่มเสียง ทดรXฟซX เพราะไม่ใช้เสียงสะพานเชื่อม (เสียงมี) แต่อย่างใด ทั้งนี้ ลักษณะเสียงที่ปรากฏเป็นการวิเคราะห์จากเสียงคำร้องของครูกำปั่น ข่อยนอก โดยใช้ขลุ่ยเพียงออซึ่งสามารถสรุปเฉพาะลักษณะของเสียงได้ว่าเป็นระบบ 4 เสียง ทั้งนี้ เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏด้วยการเน้นวิถียืนเสียงในครึ่งวรรคสลับกับการยืนเสียงแบบโน้ตในวิถีลงทุกห้องเพลง แสดงให้ถึงกรอบของจังหวะที่เน้นการยืนเสียงเช่นเดียวกับเพลงอัศจรรย์ หากแต่แตกต่างที่ลักษณะโน้ตสุดท้ายในห้องเพลงซึ่งเป็นวิถีลง ส่งผลให้ลีลาทำนองยังคงมีความสนุกสนานเป็นเอกลักษณ์แบบยืนเสียงผสมโน้ตสุดท้ายในวิถีลง

กระสวนทำนองแตกต่างจากเพลงโคราชซิ่งและเพลงคนกระโทก แต่สัมพันธ์กับเพลงอัศจรรย์ โดยพบว่ายังคงนิยมใช้โน้ต 2 พยางค์ ต่อห้องเพลง ได้แก่ -x-x -x-x ซึ่งสอดคล้องตามคำประพันธ์ส่งผลให้เกิดทำนองที่สนุกสนานและสะท้อนลีลาของโน้ตได้ชัดเจน มีความสัมพันธ์ด้านการเล่นสัมผัสตามโครงสร้างฉันทลักษณ์ ยังคงพบการใช้ทำนองซ้ำตามแนวคิดในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยผู้วิจัยสามารถถอดเป็นกระสวนทำนองหลักของบท ได้ดังนี้

---x -x-x	-x-x -x-x	---x -x-x	-x-x -x-x
ยืนแบบวิถีลง	ยืนแบบวิถีลง	ยืนแบบวิถีลง	ยืนแบบวิถีลง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ตัวอย่าง เพลงโคราชรุ่งเรือง (แบบผสมผสานกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว)

ประโยคบาทที่ 1 วรรคสดับและวรรครับตามบทประพันธ์

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	มาจะกล่าว ตำนาน		ขับขาน เพลงร้อง		เป็นทำนิ ทำนอง		ให้กึกก้อง ดังไกล		
	-รรฟ -รร-		-ร-ร -ร-ร		-ฟฟร -ฟฟ-		ฟร-ร -ซ-ล		
	-xxx -xx-		**-x-x -x-x**		**-xxx -xx-**		**xx-x -x-x**		
	ลง-ยืน		**ลง-ยืน**		**ขึ้น-ยืน**		**ยืน-ขึ้น**		

ประโยคบาทที่ 2 วรรครองและวรรคส่งตามบทประพันธ์

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	ประวัติศาสตร์		เมืองโคราช ยาวนาน		สมัยขอม โบราณ		ครั้งสมเด็จ พระนารายณ์		
	--ฟร -ลล-		-ทรร -ลล-		รท-ร -ลล-		-รทร -ลลล		
	--xx -xx-		**-xxx -xx-**		**xx-x -xx-**		**-xxx -xxx**		
	ขึ้น-ยืน		**ขึ้น-ยืน**		**ขึ้น-ยืน**		**ขึ้น-ยืน**		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

จากตารางข้างต้นผู้วิจัยสรุปลักษณะทำนองเพลงโคราชรุ่งเรือง โดยวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลัก 2 ประโยค (เท่ากับ 1 บท) เนื่องด้วยเป็นลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียว สรุปได้ดังนี้

พบว่าทำนองยังคงเป็นลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียวผสมผสานกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว โดยกลับวนซ้ำในทำนองเดิมทุก 2 ประโยค กลุ่มเสียงที่ปรากฏคือ กลุ่มเสียง ฟซล XดรX โดยพบว่ามีเสียงเชื่อมที่ทำให้เกิดความแปร่งของทำนองคล้ายสำเนียงโคราชคือ เสียงที

เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏด้วยการเน้นวิถีลงหรือวิถีขึ้นแล้วต่อด้วยการยืนเสียงทุกครึ่งวรรคอย่างสม่ำเสมอเป็นเอกลักษณ์ แสดงให้เห็นกรอบของจังหวะที่เน้นการยืนเสียงคล้ายกับเพลงนางแมวขอฝน หากแต่แตกต่างที่ลักษณะวิถีของโน้ตที่เริ่มจากวิถีลงหรือขึ้นก่อน ส่งผลให้ลีลาทำนองยังคงมีความสนุกสนานเป็นเอกลักษณ์แบบยืนเสียงในทุกเสียงลูกตกของแต่ละครึ่งวรรค

กระสวนทำนองแตกต่างจากเพลงโคราชซิ่งและเพลงคนกระโทก แต่สัมพันธ์กับเพลงอัศจรรย์และนางแมวขอฝน แตกต่างเรื่องลักษณะของกระสวนซึ่งปรากฏแบบจังหวะยก เช่น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

-xx- โดยพบว่ายังคงนิยมใช้โน้ต 2-3 พยางค์ ต่อห้องเพลง ได้แก่ -x-x -xxx ซึ่งสอดคล้องตามคำประพันธ์ส่งผลให้เกิดทำนองที่สนุกสนานและสะท้อนลีลาของโน้ตได้ชัดเจน

ความสัมพันธ์ด้านการเล่นสัมผัสตามโครงสร้างฉันทลักษณ์ ยังคงพบการใช้ทำนองซ้ำตามแนวคิดในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยผู้วิจัยสามารถถอดเป็นกระสวนทำนองหลักของบท ได้ดังนี้

-xxx -xx-	-x-x -x-x	xx-x -xx-	-xxx -xxx
ลง-ยืน	ลง-ยืน	ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ยืน

ตัวอย่าง เพลงโคราชขอต้อนรับ (แบบผสมกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว)

ประโยคบาทที่ 1 วรรคสดับและวรรครับตามบทประพันธ์

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	ถ้าใครมา โคราช		เรายินดี ต้อนรับ		ให้มาเป็นกองทัพ		จะต้อนรับอย่างดี		
	ซล-ล -ซล-		ซล-ล -ซล-		-ฟลล -ซล-		ซล-ล -ฟ-ซ		
	xx-x -xx-		xx-x -xx-		-xxx -xx-		xx-x -x-x		
	ยืนเสียงขึ้น		ยืนเสียงขึ้น		ยืนเสียงขึ้น		ยืนเสียงขึ้น-ขึ้น		

ประโยคบาทที่ 2 วรรครองและวรรคส่งตามบทประพันธ์

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	ไอ้เรื่อง นักเลง		ล่ะทำเก่งวางก้าม		คนโคราช ไม่ทำ		เรื่องใจดำละไม่มี		
	-ซล- -ลล-		ซล-ซ -ซซ-		-ซซล -ฟซ-		-ซลล -ฟซซ		
	-xx- -xx-		xx-x -xx-		-xxx -xx-		-xxx -xxx		
	ยืนเสียงขึ้น		ยืนเสียงขึ้น		ยืนเสียงขึ้น		ยืนเสียงขึ้น-ขึ้น		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

จากตารางข้างต้นผู้วิจัยสรุปลักษณะทำนองเพลงโคราชขอต้อนรับ โดยวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลัก 2 ประโยค (เท่ากับ 1 บท) เนื่องด้วยเป็นลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียว สรุปได้ดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

พบว่าทำนองยังคงเป็นลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียวผสมผสานกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว กลับวนซ้ำในทำนองเดิมทุก 2 ประโยค กลุ่มเสียงที่ปรากฏคือ กลุ่มเสียงฟซลXดรX

เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏด้วยการเน้นวิถีขึ้นที่ห้องแรกต่อด้วยการยืนเสียงห้องที่สองเป็นเช่นนี้ทุกครึ่งวรรคอย่างสม่ำเสมอเป็นเอกลักษณ์คล้ายเพลงโคราชรุ่งเรือง แสดงให้เห็นกรอบของจังหวะที่เน้นการยืนเสียงเช่นเดียวกับ 5 เพลงที่กล่าวไว้ข้างต้น หากแต่แตกต่างที่ลักษณะวิถีของโน้ตที่เริ่มจากวิถีขึ้นก่อนยืนเสียงเสมอ ส่งผลให้ลีลาทำนองยังคงมีความสนุกสนานเป็นเอกลักษณ์แบบยืนเสียงในทุกเสียงลูกตกของแต่ละครึ่งวรรคเช่นเดียวกับเพลงโคราชรุ่งเรือง

กระสวนทำนองสัมพันธ์กับเพลงเพลงโคราชรุ่งเรือง แตกต่างเรื่องลักษณะของกระสวนซึ่งปรากฏแบบจังหวะยกที่มีความหลากหลายมากขึ้น เช่น xx-x -xx- -xx- -xx- -xxx -xx- โดยพบว่ายังคงนิยมใช้โน้ต 2-3 พยางค์ ซึ่งสอดคล้องตามคำประพันธ์ส่งผลให้เกิดทำนองที่สนุกสนานและสะท้อนลีลาของโน้ตได้ชัดเจน

ความสัมพันธ์ด้านการเล่นสัมผัสตามโครงสร้างฉันทลักษณ์ ยังคงพบการใช้ทำนองซ้ำตามแนวคิดในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยผู้วิจัยสามารถถอดเป็นกระสวนทำนองหลักของบท ได้ดังนี้

xx-x -xx-	xx-x -x-x	-xxx -xx-	xx-x -x-x
ยืนเสียงขึ้น	ยืนเสียงขึ้น-ขึ้น	ยืนเสียงขึ้น	ยืนเสียงขึ้น-ขึ้น

จากการศึกษาเรื่องทำนองเพลงโคราชแบบประยุกต์ข้างต้น กรณีศึกษาเพลงโคราชซิ่ง เพลงคนกระโทก เพลงอัศจรรย์ เพลงนางแมวขอฝน เพลงโคราชรุ่งเรือง และเพลงโคราชขอต้อนรับ พบข้อสรุปว่าลักษณะทำนองเพลงแบบประยุกต์ปรากฏต้นราก 2 ลักษณะ กล่าวคือ ประการแรกพบว่ามีการใช้ต้นรากกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดย 1 บท ประกอบด้วย 6 ประโยค ได้แก่ เพลงโคราชซิ่งและเพลงคนกระโทก

ประการที่สอง พบว่ามีการใช้ต้นรากกลอนเพลงแบบผสมผสานระหว่างกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียวอย่างเพลงพื้นบ้านภาคกลาง โดย 1 บท ประกอบด้วย 2 ประโยคหรือ 2 บาท ๆ ละ 2 วรรค (เทียบตามกลอน 8) ได้แก่ เพลงอัศจรรย์ เพลงนางแมวขอฝน เพลงโคราชรุ่งเรือง และเพลงโคราชขอต้อนรับ ดังนั้น ท่วงทำนองแต่ละบทจะเกิดการซ้ำทำนองแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว เพลงที่มีต้นรากจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิมจะมีทำนองที่ยาว กระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนิน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองมีความหลากหลาย สำหรับเพลงที่มีต้นรากจากกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียวจะมีความโดดเด่นเรื่องความกระชับของทำนอง การใช้โน้ต 2 พยางค์ตามการใช้คำคู่ เน้นเรื่องการซ้ำทำนองทั้งทำนองสั้นและทำนองยาวตามลักษณะเฉพาะของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมจนเกิดเป็นเอกลักษณ์

อย่างไรก็ตามทั้ง 6 เพลง ยังคงมีทำนองที่สัมพันธ์กับคำประพันธ์ตามฉันทลักษณ์ แม้ว่าจะมีต้นรากทำนองที่ต่างกันแต่ก็ยังคงไว้ซึ่งลักษณะเฉพาะตามฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมอย่างงดงาม สามารถอธิบายโดยสรุปได้ดังนี้

ทำนองกลอนเพลงโคราชแบบประยุกต์ปรากฏในกลุ่มเสียง ฟซลXดรX พบว่ามีเสียงเชื่อมที่ทำให้เกิดความแปร่งของทำนองคล้ายสำเนียงโคราชคือ เสียงที โดยภาพรวมเป็นลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียว แต่ละบทมีลักษณะทำนองเดียวกันหากแต่ปรับที่เนื้อหาคำประพันธ์

เส้นแนวดำเนินทำนองในกลอนเพลงโคราชซิ่งและเพลงคนกระโทกมีความคล้ายกัน เนื่องจากปรากฏลีลาของทำนองซึ่งมีกรอบด้านลักษณะทำนองที่ชัดเจนตามฉันทลักษณ์ต้นรากเดียวกัน แม้ว่าเพลงโคราชแบบประยุกต์จะใช้เครื่องดนตรีในวงสตริงลูกทุ่งบรรเลงประกอบเพื่อสร้างอรรถรสให้มีความกระชับและสนุกสนานเป็นฐาน เส้นแนวดำเนินทำนองช่วยสะท้อนอรรถรสของทำนองให้เกิดความสนุกสนานและน่าฟังมากยิ่งขึ้นเช่นกัน โดยโน้ตยังคงมีความสัมพันธ์กับคำร้องปรากฏทั้งลักษณะการใช้โน้ต 2 - 4 พยางค์ต่อหนึ่งห้องเพลงในลักษณะจังหวะยกและจังหวะเก็บตลอดทั้งบทประพันธ์ ปรากฏทั้งลักษณะการยืนเสียง การใช้โน้ตในวิถีขึ้นและวิถีลงสลับกันปรากฏในลักษณะของการซ้ำท้ายประโยค ซ้ำห้องและซ้ำวรรค ตามลักษณะเฉพาะของเพลงโคราชแบบดั้งเดิม

ในขณะเดียวกันเพลงโคราชซิ่งและเพลงคนกระโทก พบว่ามีความต่างที่คล้ายกันกับเพลงอัศจรรย์ เพลงนางแมวขอฝน เพลงโคราชรุ่งเรืองและเพลงโคราชขอต้อนรับ กล่าวคือ เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏในวิถีของการยืนเสียงเกือบทุกห้องเพลงเป็นหลัก เช่น เพลงอัศจรรย์เน้นที่วิถีขึ้นและวิถียืนเสียง เพลงนางแมวขอฝนเน้นในวิถีการยืนเสียงผสมโน้ตสุดท้ายของทุกครึ่งวรรคในวิถีลง เพลงโคราชรุ่งเรืองเน้นวิถีลงหรือวิถีขึ้นแล้วต่อด้วยการยืนเสียงทุกครึ่งวรรคอย่างสม่ำเสมอ และเพลงโคราชขอต้อนรับเน้นวิถีขึ้นต่อด้วยวิถียืนเสียงในห้องที่สองของทุกครึ่งวรรคอย่างสม่ำเสมอ คล้ายกับเพลงโคราชรุ่งเรือง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเพลงโคราชรุ่งเรืองและเพลงโคราชขอต้อนรับมีลักษณะทำนองที่คล้ายกัน เพลงอัศจรรย์คล้ายกับเพลงนางแมวขอฝนและเพลงโคราชซิ่งคล้ายกับเพลงคนกระโทก รวม 3 ลักษณะเส้นแนวดำเนินทำนอง ทั้งนี้ การเน้นวิถียืนเสียงยังคงเป็นแนวคิดเดียวกันทั้ง 6 เพลง

กระสวนทำนองพบว่ายังคงสอดคล้องตามลักษณะคำร้องเหมือนกันทั้ง 6 เพลง กล่าวคือ ปรากฏเด่นชัดในลักษณะกระสวนทำนองแบบจังหวะยก 2-3 พยางค์ต่อ 1 ห้องเพลงและ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

แบบจังหวะปกติหรือจังหวะเก็บแบบ 2-4 พยางค์ต่อ 1 ห้องเพลง เพื่อความสนุกสนาน โดยเพลงโคราชรุ่งเรืองและเพลงโคราชขอต้อนรับมีความโดดเด่นต่างจากเพลงอื่น กล่าวคือ พบว่ามีการเน้นแบบจังหวะยกที่มีความหลากหลายมากขึ้น เช่น xx-x -xx- -xx- -xx- -xxx -xx- ซึ่งยังคงสอดคล้องตามคำประพันธ์ ส่งผลให้ลีลาทำนองมีความสนุกสนานเป็นเอกลักษณ์

ความสัมพันธ์ด้านโครงสร้างฉันทลักษณ์ พบว่ามีการซ้ำทำนองแบบซ้ำท้ายประโยค ซ้ำหัวประโยค และปรากฏโน้ตสะดือเพลงตามโครงสร้างต้นรากแบบดั้งเดิม ปรากฏในเพลงโคราชซิ่งและเพลงคนกระโทก อีกทั้งพบกระสวนทำนองและวิถีของเส้นแนวดำเนินทำนองแบบ 4 พยางค์ติดต่อกัน ได้แก่ xxxx xxxx ซึ่งปรากฏตามคำประพันธ์ที่ใช้คำคู่ตามแบบเพลงโคราชดั้งเดิมในเพลงโคราชซิ่ง

นอกจากนี้ เพลงนางแมวขอฝน พบว่ามีความโดดเด่นจากเพลงลักษณะอื่น กล่าวคือ พบว่านิยมใช้โน้ต 2 พยางค์ต่อหนึ่งห้องเพลงแบบจังหวะสามัญ ได้แก่ -x-x -x-x แต่ด้วยทุกเพลงมีการให้ทำนองที่สอดคล้องตามคำประพันธ์ ส่งผลให้สะท้อนลีลาของการเคลื่อนที่ของโน้ตได้อย่างชัดเจน

ผู้วิจัยได้ทำการถอดกระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนองของแต่ละเพลง โดยสรุปเพลงโคราชซิ่งไว้ตามโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมรวม 1 บท และเพลงในลักษณะอื่น ๆ ตามโครงสร้างฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อมรวมเพลงละ 1 ประโยค ทั้งนี้ กระสวนทำนองที่ทำการถอดไว้ต่อไปนี้เป็นการวิเคราะห์โดยสรุปเฉพาะลีลาสำนวนที่เด่นชัดของทำนองเพลง เพื่อใช้เป็นต้นรากของการประพันธ์เพลงวิวัฒน์เพลงโคราชในบทต่อไป ดังนี้

เพลงโคราชซิ่ง (1 บท)

ประโยคที่ 1

	--xx -xxx	--xx -x-x	--xx --xx	--xx -x-x	-x-x
	ขึ้น-ลง	ขึ้น-ยืน	ยืน-ขึ้น	ขึ้น-ลง	ลง

ประโยคที่ 2

-x-x	-xxx -x-x	--xx -x-x	-xxx -xxx	-xxx -x-x	
ลง	ขึ้น-ขึ้น	ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ลง	ขึ้น-ยืน	

ประโยคที่ 3

-x-x	xx-x xx-x	xx-x -x-x	-xxx xx-x	xx-x -x-x	
ยืน	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	ยืน-ลง	ขึ้น-ยืน	

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประโยคที่ 4

---x-x-x	xx-x -x-x	xxxx -x-x		---- xx-x	
ยืน	ยืน-ขึ้น	ยืน-ขึ้น		ขึ้น	

ประโยคที่ 5

	xxxx xx-x	-x-x -x-x	xx-x -x-x	xx-x -xxx	
	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	ขึ้น-ลง	

ประโยคที่ 6

-x-x	xx-x -xxx	-xxx xx-x	xxxx xx-x	xx-x ---x	
ลง	ยืน-ขึ้น	ขึ้น-ยืน	ลง-ยืน	ยืน-ลง	

ประโยคที่พบการเล่นคำคู่ในเพลงโคราชซิ่ง

	xxxx xxxx	xxxx xxxx	xxxx xxxx	xxxx xxxx	
	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	

เพลงคนกระโทก (1 ประโยค)

--xx -x-x	-xxx -xxx	--xx -x-x	-xxx -xxx
ขึ้น-ยืน	ยืน-ลง	ขึ้น-ยืน	ยืน

เพลงอัศจรรย์ (1 ประโยค)

--xx -x-x	-xxx --xx	--xx -x-x	-x-x -x-x
ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ขึ้น	ยืน-ลง	ลง-ลง

เพลงนางแมวขอฝน (1 ประโยค)

---x -x-x	-x-x -x-x	---x -x-x	-x-x -x-x
ยืนแบบวิถีลง	ยืนแบบวิถีลง	ยืนแบบวิถีลง	ยืนแบบวิถีลง

เพลงโคราชรุ่งเรือง (1 ประโยค)

-xxx -xx-	-x-x -x-x	xx-x -xx-	-xxx -xxx
ลง-ยืน	ลง-ยืน	ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ยืน

เพลงโคราชขอต้อนรับ (1 ประโยค)

xx-x -xx-	xx-x -x-x	-xxx -xx-	xx-x -x-x
ยืนเสียงขึ้น	ยืนเสียงขึ้น-ขึ้น	ยืนเสียงขึ้น	ยืนเสียงขึ้น-ขึ้น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

3.2.2.3 ทำนองสร้อย

ตัวอย่าง เพลงโคราชซิ่ง

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
	----	ชัย ช่ะ	----	ชัย ช่ะ	ชัย ยะ	ชัยช่าย	ชัย ยะ	ช่ายเอย	
	----	-ร-ซ	----	-ร-ซ	-ล-ฟ	-ซล-	-ล-ฟ	-ล-ซ	
	----	-x-x	----	-x-x	-x-x	-xx-	-x-x	-x-x	

ตัวอย่าง อัศจรรย์

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
	เอ้อเอ้อ	เอ่อเอย	----	----	เอ้อเอ้อ	เอ่อเอย	----	----	
	-ม-ม	-ร-ด	----	----	-ม-ม	-ร-ด	----	----	
	-x-x	-x-x	----	----	-x-x	-x-x	----	----	
	เอ้อ	เอ่อเอย	เอ้อ	เอ่อเอย	เอ้อ	เอ่อเอย	----	----	
	---ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	----	----	
	---x	-x-x	---x	-x-x	---x	-x-x	----	----	
	เอ้อเอ้อ	เอ่อเอย	เอ้อ	เอ่อเอย	เอ้อ	เอ่อเอย	----	----	
	-ม-ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	----	----	
	-x-x	-x-x	---x	-x-x	---x	-x-x	----	----	

ตัวอย่าง เพลงนางแมวขอฝน

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
	----	ชัยชะ	----	ชัยชะ	ชัยยะ	ชัยชาย			
	----	-ฟ-ท	----	-ฟ-ท	-ท-ร	-ฟ-ท			
	----	-x-x	----	-x-x	-x-x	-x-x			

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ตัวอย่าง เพลงโคราชรุ่งเรือง

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	ชัย ยะ	ชะชิชา	----	----	ชัย ยะ	ชะชิชา	----	----	
	-ด-ท	-ทรด	----	----	-ล-ซ	-ซทล	----	----	
	-x-x	-xxx	----	----	-x-x	-xxx	----	----	

ตัวอย่าง เพลงโคราชขอต้อนรับ

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	ชัย ยะ	ชะชิชา	(----	----)	ชัย ยะ	ชะชิชา	(----	----)	
	-ล-ซ	-ซทล	(----	----)	-ม-ร	-รฟม	(----	----)	
	-x-x	-xxx	(----	----)	-x-x	-xxx	(----	----)	

จากตารางข้างต้น ผู้วิจัยสรุปสาระสำคัญเรื่องทำนองสร้อยตามกรณีศึกษาของครูกาเหว่า โชคชัยได้ว่าเป็นทำนองที่ปรากฏกลุ่มเสียงที่หลากหลาย ได้แก่ เพลงอัศจรรย์ เพลงนางแมวขอฝน เพลงโคราชรุ่งเรืองและเพลงโคราชขอต้อนรับ กลุ่มเสียงที่พบตามกรณีศึกษาคือ รมฟXลทX มฟซXทดX ฟซลXดรX ซลทXรมX โดยพบว่าส่วนใหญ่ใช้โน้ตเฉพาะลำดับที่ 1 ถึง 3 ของกลุ่มเสียง ยกเว้นเพลงนางแมวขอฝนที่ใช้โน้ตต่างลำดับในกลุ่มเสียง รมฟXลทX ซึ่งก็เป็นลีลาทำนองที่น่าสนใจอีกลักษณะหนึ่ง นอกจากนี้พบว่า เพลงโคราชซิ่งปรากฏใช้กลุ่มเสียงเดียวกับทำนองกลอนคือ กลุ่มเสียง ฟซลXดรX ในขณะที่เพลงคนกระโทกไม่พบการใช้ทำนองสร้อยแต่อย่างไร

วิธีการร้องปรากฏในลักษณะการร้องระหว่างบท ต่างจากเพลงโคราชดั้งเดิมที่ใช้ร้องประสานภายในบท ผู้วิจัยได้ใช้จำนวนคำร้องที่พบในการวิเคราะห์ โดยสรุปได้ 3 รูปแบบ จาก 5 รูปแบบข้างต้น โดยรูปแบบแรกคือ แบบยาวร้องระหว่างบท ลักษณะแรกคือ แบบยาว 8 ห้องเพลง ลีลาประกอบด้วยการใช้ 2 โน้ตต่อห้องเพลงในลักษณะจังหวะตกและจังหวะยก โดยปรากฏในเพลงโคราชซิ่ง ดังนี้

----	ชัย ช่ะ	----	ชัย ช่ะ	ชัย ยะ	ชัยช่าย	ชัย ยะ	ช่ายเอย
----	-ร-ซ	----	-ร-ซ	-ล-ฟ	**-ซล-**	-ล-ฟ	-ล-ซ
----	-x-x	----	-x-x	-x-x	**-xx-**	-x-x	-x-x

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ลักษณะที่ 2 แบบยาว 3 ประโยค ลีลาประกอบด้วยการใช้ 1-2 โน้ตต่อห้องเพลง ในลักษณะจังหวะตกปกติ โดยปรากฏในเพลงอัศจรรย์ ดังนี้

เอ้อเอ้อ	เอ่อเอย	----	----	เอ้อเอ้อ	เอ่อเอย	----	----
-ม-ม	-ร-ด	----	----	-ม-ม	-ร-ด	----	----
-x-x	-x-x	----	----	-x-x	-x-x	----	----
เอ้อ	เอ่อเอย	เอ้อ	เอ่อเอย	เอ้อ	เอ่อเอย	----	----
---ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	----	----
---x	-x-x	---x	-x-x	---x	-x-x	----	----
เอ้อเอ้อ	เอ่อเอย	เอ้อ	เอ่อเอย	เอ้อ	เอ่อเอย	----	----
-ม-ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	----	----
-x-x	-x-x	---x	-x-x	---x	-x-x	----	----

รูปแบบที่สองคือ แบบสั้นร้องระหว่างบท ลักษณะแรกคือ แบบยาว 6 ห้องเพลง ลีลาประกอบด้วยการใช้ 2 โน้ตต่อห้องเพลงในลักษณะจังหวะตกปกติ โดยปรากฏในเพลงนางแมวขอฝน ดังนี้

----	ชัยชะ	----	ชัยชะ	ชัยยะ	ชัยชาย
----	-ฟ-ท	----	-ฟ-ท	-ท-ร	-ล-ท
----	-x-x	----	-x-x	-x-x	-x-x

ลักษณะที่สองคือ แบบยาว 8 ห้องเพลง (รวมจังหวะเพลง) ลีลาประกอบด้วยการใช้ 2-3 โน้ตต่อห้องเพลงในลักษณะจังหวะตกปกติ โดยปรากฏในเพลงโคราชรุ่งเรือง ดังนี้

ชัย ยะ	ชะชิชา	----	----	ชัย ยะ	ชะชิชา	----	----
-ด-ท	-ทรด	----	----	-ล-ซ	-ซทล	----	----
-x-x	-xxx	----	----	-x-x	-xxx	----	----

รูปแบบที่สามคือ แบบล้อร้องระหว่างบท ยาว 2 ประโยค แบบซ้ำประโยค ลีลาประกอบด้วยการใช้ 2-3 โน้ตต่อห้องเพลงในลักษณะจังหวะตกปกติ ลักษณะทำนองแบบสั้นล้อกันสองกลุ่ม คำร้องเดียวกับเพลงโคราชรุ่งเรือง โดยปรากฏในเพลงโคราชขอต้อนรับ ดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ชัย ยะ	ชะชิชา	(----	----)	ชัย ยะ	ชะชิชา	(----	----)
-ล-ซ	-ซทล	(----	----)	-ม-ร	-รฟม	(----	----)
-x-x	-xxx	(----	----)	-x-x	-xxx	(----	----)

โดยสรุปจากสามรูปแบบที่กล่าวข้างต้น พบว่าทั้งสามรูปแบบมีความสัมพันธ์และสอดคล้องกันอย่างเป็นพลวัตต่อการสร้างสรรค์ทำนองสร้อยในเพลงโคราชแบบประยุกต์ โดยการปรับยืดขยายจากรูปแบบที่มีจำนวนคำสั้นและจำนวนห้องน้อยสู่รูปแบบที่ใช้คำมากขึ้นและจำนวนจังหวะแต่ละห้องเพลงยาวคือ ปรากฏทั้งแบบ 6 ห้อง 8 ห้อง 2 ประโยค และ 3 ประโยค จำนวนคำร้องที่บรรจุลงในห้องเพลงน้อยสุดคือ 4 ห้องเพลง สูงสุดคือ 16 ห้องเพลง กล่าวได้ว่าเป็นการเน้นเรื่องอัตราความถี่ของคำที่มากขึ้น ส่งผลให้ลีลาของทำนองเกิดความหลากหลาย ทำนองยาวขึ้น มีการซ้ำทำนองเพื่อให้เกิดความโดดเด่น เส้นแนวดำเนินทำนองปรากฏทั้งวิถีขึ้น วิถีลง และยืนเสียงผสมผสานภายในทำนองสร้อยอย่างน่าสนใจ โดยเฉพาะรูปแบบที่สอง เพลงอัศจรรย์และรูปแบบที่สาม เพลงโคราชขอต้อนรับ ที่แสดงให้เห็นถึงการวิวัฒน์จากรูปแบบเดิมสู่ความร่วมสมัยอย่างชัดเจน

ลีลาดังกล่าวสะท้อนให้เห็นเอกลักษณ์ของทำนองสร้อยแบบประยุกต์ ส่งเสริมให้ทำนองเพลงเกิดความน่าสนใจ นอกจากการใช้เครื่องดนตรีประกอบ ทำนองสร้อยก็เสมือนสิ่งที่ช่วยส่งเสริมให้เกิดความเร้าใจมากขึ้นทวีคูณ ทั้งนี้ ทำนองสร้อยในเพลงโคราชแบบประยุกต์ ยังคงสะท้อนทำนองสร้อยต้นรากเดิมไว้ “ชะ ชะ ช่าย” หากแต่มีการปรับวิธีการใช้ ซึ่งสอดแทรกและบูรณาการได้อย่างลงตัว แสดงสัญลักษณ์ว่าด้วยระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิมไม่ได้หาย

3.2.2.4 ทำนองเอื้อน

สำนวนการเอื้อนที่แทนการออกเสียง “เอ๊อะๆๆๆๆ” โดยลักษณะทำนองเอื้อนมีลักษณะนุ่มนวล อ่อนหวาน เพื่อเชื่อมระหว่างคำประพันธ์ ส่งผลให้เกิดทำนองใหม่ในช่วง 2 ห้องเพลง หรือครึ่งวรรค ทำนองเอื้อนช่วยสร้างอรรถรสในการฟังและเป็นเสมือนสัญลักษณ์ในช่วงที่ต้องว่าเพลงตำแหน่งคำที่สำคัญ เช่น สะดือเพลงหรือช่วงจบประโยคที่ 1 ตามฉันทลักษณ์ต้นรากเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ทั้งนี้ พบว่ายังคงใช้โน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียง ฟซลXดรX ผู้วิจัยยกตัวอย่างที่ปรากฏในเพลงโคราชซิ่งไว้ดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ตัวอย่าง *“ดอกหนาน้องนา...”* หน้าคำสุดท้าย “เป็นใหม่”

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
							ดอกหนา	**น้องนา**	*เป็นใหม่*
							-ฟ-ซ	**-ล*ซ**	
	ถ้าได้ มีแม่หม่อม		มาไว้ เป็นเมีย		ว่ามัน จะเสีย ...		**ดอกหนาน้องนา**		

ตัวอย่าง *“ช่ะ ช่ะ ช่าย...”* หน้าสะดือเพลง “ให้แต่ง ... ตัน”

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	เกิน
					(ช่ะ ช่ะ ช่ายย)				
					ซ ซ ล				
แป้งแต่งตัว	บ่อนไหนอ่อนหย่อนตก		แล้วพี่จะให้ แต่งตุ๊ด		**(ช่ะ ช่ะ ช่ายย)**		*ให้แต่ง ...ตัน*		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

3.2.3 จังหวะ

ลักษณะจังหวะในเพลงโคราชแบบประยุกต์ปรากฏ 2 ลักษณะ คือ ช่วงจังหวะอิสระทางดุริยางคศิลป์ไทยเรียกว่า “จังหวะลอย” และจังหวะสามัญ ทางดุริยางคศิลป์ไทยเทียบเท่ากับจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว ตามที่ได้อธิบายไว้ในเรื่องเพลงโคราชแบบดั้งเดิมทุกประการ โดยจังหวะตกจะอยู่ที่คำสุดท้ายของห้องเพลง ไม่ขาดไม่เกิน ยกเว้นพยางค์ที่เป็นการซ้ำวลีและอยู่ในห้องจังหวะเกิน ผู้วิจัยทำการอธิบายรายละเอียดเรื่องจังหวะเพลงโคราชแบบประยุกต์ดังนี้

3.2.3.1 ช่วงทำนองโอ่

การว่าทำนองโอ่ยังคงใช้จังหวะลอยเช่นเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิม หากแต่ดนตรีสามารถบรรเลงคลอประกอบได้

โอ้	โอ โอ่ โอ้	เออ เอ๋อๆๆๆๆๆๆๆๆ	เอ้อ เอ่อ เออ เอย.....เอย
ฟ	ร ด **ฟ**	ซ ล ล ล ล ล ล.. **ล**	ซ ฟร **ฟ**

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3.2.3.2 ช่วงทำนองกลอนเพลง

ปรากฏจังหวะสามัญปกติ ตัวอย่าง เพลงโคราชซิ่ง

ประโยคที่ 1

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	ถ้า**ได้** มีแม่**หม่อม**		มาไว้ เป็น**เมีย**		ว่ามัน จะ**เสีย** ...		ดอกหนา น้อง**นา**		เป็นใหม่
	--ซล -ลลฟ		--ซล -ซ-ซ		--ซซ -ซ-ล		--ซล -ล-ซ		-ซ-ฟ
	--xx -xxx		--xx -x-x		--xx -xx		--xx -x-x		-x-x

ประโยคที่ 2

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
เป็นใหม่	ว่าแต่**ตัว** ของ**น้อง**		อยาก**ได้** แนว**ไหน**		พี่จะ**ซื้อ** ให้แม่**หม่อม**		ให้เป็น**เมา** เป็น**มัว**		
-ซ-ฟ	-ซซล -ซ-ล		--ซล -ล-ล		-ซซล -ซซฟ		-ซซล -ซ-ซ		
-x-x	-xxx -x-x		--xx -x-x		-xxx -xxx		-xxx -x-x		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

ประโยคที่ปรากฏสะดือเพลง

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	แป้ง แต่ง**ตัว**		บ่อนไหน**อ่อน** ย่อน**ตก**		พี่จะ**ให้** แต่ง**ตุ๊ด**		ให้**แต่ง** ... **ตัน**		
	---- -ซซล		-ซลซ -ซ-ด		-ซซล -ล-ด		-ล-ด ---ร		
	---- -xxx		-xxx -x-x		-xxx -x-x		-x-x ---x		

ประโยคที่เล่นสัมผัสคำคู่

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	พี่อยากจะ**จุ่ม** กระจุ่มกระ**จิ๋ม**		อยากแอบอยาก**ริม** กระจอกระ**แจ**		ถ้าพี่ได้**จุ่ม** กระเจาะกระ**แจะ**		มิจากกับ**เจ้า** แม่ดาวกระ**จาย**		
	ลฟซล ซลซล		ลฟซซ ซซซซ		ลซลฟ ซซซซ		ลฟซล ลซซซ		
	xxxx xxxx		xxxx xxxx		xxxx xxxx		xxxx xxxx		

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ตัวอย่าง เพลงคนกระโทก

ประโยคที่ 1

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	คนกระ**โทก**ยก กระ**ท่อม**		ปลูก**หอม** กระ**เทียม**		เป็น**สาว**มันต้อง **เตรียม**		**รู้หัด**ปัดกระ**ไท**		
	-ลฟฟ -ฟลล		-ฟ-ล --รร		-ร-ฟ -ฟรร		-ร-ฟ --รร		
	-xxx -xxx		-x-x --xx		-x-x -xxx		-x-x --xx		

ประโยคที่ 2

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	ไข่**เป็ด** ไข่**ไก่**		เขายัง**ทอด** ในกระ**ทะ**		**มีใจ** ศรัท**ธา**		ชวนกัน**ทำ** สังฆ**ทาน**		
	-ร-ฟ -ร-ร		-รฟร -รฟล		--ซล -ด-ล		-ลลล -ดลล		
	-x-x -x-x		-xxx -xxx		--xx -x-x		-xxx -xxx		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

ตัวอย่าง เพลงคนกระโทก

ประโยคที่ 1

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	มนุษย์ เกิด**มา**		บางคนก็**บ้า**อัศ**จรรย์**		ไป**เสพ** ยา**บ้า**		นึกว่า**ยา** ข**ยัน**		
	--ซล -ฟ-ฟ		รฟดร -ฟซฟ		-ด-ร -ฟ-ฟ		-ฟดร --ฟซ		
	--xx -x-x		xxxx -xxx		-x-x -x-x		-xxx --xx		

ประโยคที่ 2

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	วัน**ไหน** ไม่ได้เสพ		นั่ง**เบบ** ยัน**ยัน**		พอ**เมา** ยาบ้า		สาย**ตา** ฟุ้งซ่าน		
	--ฟซ -ฟซร		ด-ร -ฟ-ฟ		--ฟฟ -ฟ-ร		-ฟ-ร -ซ-ฟ		
	-xxx -xxx		-x-x -x-x		--xx -x-x		-x-x -x-x		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ตัวอย่าง เพลงนางแมวขอฝน

ประโยคที่ 1

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	---- นางแมว**เอย**		ร้องแจ่ว**แจ่ว** นางแมวขอ**ฝน**		**ขอ** น้ำ**มนต์**		รด**แมว** ข้า**ที**		
	---- -ดดด		-รดด รรซซ		----ร --ซร		-ร-ร -ซ-ร		
	----- -xxx		-xxx xxxx		---x --xx		-x-x x-x		

ประโยคที่ 2

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	แมว ข้า**นี้**		มี**แก้ว** ใน**ตา**		**ขึ้น** หลัง**คา**		ลง**มา** ไม่**ได้**		
	---ร -ซ-ร		-ฟ-ซ -ร-ร		---ร -ฟ-ร		-ร-ร --ลล		
	---x -x-x		-x-x -x-x		---x --xx		-x-x --xx		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

ตัวอย่าง เพลงโคราชรุ่งเรือง

ประโยคที่ 1

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	มาจะ**กล่าว** ตำนาน		ขับ**ขาน** เพลง**ร้อง**		เป็นทำ**นิ** ทำนอง		ให้กึก**ก้อง** ดัง**ไกล**		
	-รรฟ -รร-		-ร-ร -ร-ร		-ฟฟร -ฟฟ-		ฟร-ร -ซ-ล		
	-xxx -xx-		-x-x -x-x		-xxx -xx-		xx-x -x-x		

ประโยคที่ 2

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	ประ**วัติ**ศาสตร์		เมือง**โคราช** ยาวนาน		สมัย**ขอม** โบราณ		ครั้งสม**เด็จ** พระนา**รายณ์**		
	--ฟร -ลล-		-ทรร -ลล-		รท-ร -ลล-		-รทร -ลลล		
	--xx -xx-		-xxx -xx-		xx-x -xx-		-xxx -xxx		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ตัวอย่าง เพลงโคราชขอต้อนรับ

ประโยคที่ 1

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	ถ้าใคร**มา** โคราช		เรายิน**ดี** ต้อนรับ		ให้มา**เป็น** กองทัพ		จะต้อน**รับ** อย่าง**ดี**		
	ลล-ล -ลล-		ซล-ล -ซล-		-ฟลล -ฟล-		ฟล-ล -ร-ม		
	xx-x -xx-		xx-x -xx-		-xxx -xx-		xx-x -x-x		

ประโยคที่ 2

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	ไอ้**เรื่อง** นักเลง		ล่ะทำ**เก่ง** วางก้าม		คนโค**ราช** ไม่ทำ		เรื่องใจ**ดำ** ละไม่**มี**		
	-ฟล- -ฟล-		-ฟลล -ลล-		-ซลล -ซล-		-ซลล -รรม		
	-xx- -xx-		-xxx -xx-		xx-x -xx-		-xxx -xxx		

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

3.2.3.3 ช่วงทำนองสร้อย

ปรากฏจังหวะสามัญปกติ ตัวอย่าง เพลงโคราชซิ่ง แบบยาวร้องระหว่างบท

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	----	ชัย **ช่ะ**	----	ชัย **ช่ะ**	ชัย **ยะ**	ชัยช่าย	ชัย **ยะ**	ช่าย**เอย**	
	----	-ร-ซ	----	-ร-ซ	-ล-ฟ	-ซล-	-ล-ฟ	-ล-ซ	
	----	-x-x	----	-x-x	-x-x	-xx-	-x-x	-x-x	

ตัวอย่าง อัศจรรย์ ทำนองแบบยาวร้องระหว่างบท

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	เอ้อ**เอ้อ**	เอ่อ**เอย**	----	----	เอ้อ**เอ้อ**	เอ่อ**เอย**	----	----	
	-ม-ม	-ร-ด	----	----	-ม-ม	-ร-ด	----	----	
	-x-x	-x-x	----	----	-x-x	-x-x	----	----	

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

	เอ้อ	เอ่อ**เอย**	**เอ้อ**	เอ่อ**เอย**	**เอ้อ**	เอ่อ**เอย**	----	----	
	---ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	----	----	
	---x	-x-x	---x	-x-x	---x	-x-x	----	----	
	เอ้อ**เอ้อ**	เอ่อ**เอย**	**เอ้อ**	เอ่อ**เอย**	**เอ้อ**	เอ่อ**เอย**	----	----	
	-ม-ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	----	----	
	-x-x	-x-x	---x	-x-x	---x	-x-x	----	----	

ตัวอย่าง เพลงนางแมวขอฝน ทำนองแบบสั้นระหว่างบท

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	----	ชัย**ชะ**	----	ชัย**ชะ**	ชัย**ยะ**	ชัย**ชาย**			
	----	-ฟ-ท	----	-ฟ-ท	-ท-ร	-ล-ท			
	----	-x-x	----	-x-x	-x-x	-x-x			

ตัวอย่าง เพลงโคราชรุ่งเรือง ทำนองสร้อยแบบสั้นระหว่างบท

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	ชัย **ยะ**	ชะชิ**ชา**	----	----	ชัย **ยะ**	ชะชิ**ชา**	----	----	
	-ด-ท	-ทรด	----	----	-ล-ซ	-ซทล	----	----	
	-x-x	-xxx	----	----	-x-x	-xxx	----	----	

ตัวอย่าง เพลงโคราชขอต้อนรับ ทำนองสร้อยแบบล้อกันสองกลุ่ม ระหว่างบท

คล้ายเพลงโคราชรุ่งเรือง

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
	ชัย **ยะ**	ชะชิ**ชา**	(----	----)	ชัย **ยะ**	ชะชิ**ชา**	(----	----)	
	-ล-ซ	-ซทล	(----	----)	-ม-ร	-รฟม	(----	----)	
	-x-x	-xxx	(----	----)	-x-x	-xxx	(----	----)	

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3.2.3.4 ช่วงทำนองเอื้อน

ปรากฏจังหวะสามัญและจังหวะลอย ลักษณะจังหวะสามัญคือการร้องตามจังหวะปกติ ดังตัวอย่างสำนวนวลี “ดอกหนาน้องนา” และลักษณะจังหวะลอยคือลักษณะการร้องโดยที่ไม่จำเป็นต้องให้คำประพันธ์ลงจังหวะของห้องเพลงนั้น ๆ หากแต่ควรร้องให้ลงหลังจังหวะตก 1-2 พยางค์ของห้องนั้น ๆ ตามความเหมาะสม ซึ่งต้องร้องให้มีความพอเหมาะไม่ซ้อนกับคำร้องของสะดือเพลง ดังตัวอย่างสำนวนวลี “ช่ะ ช่ะ ช่าย ...” ทั้งนี้ สำนวนเอื้อนในเพลงโคราชแบบประยุกต์เป็นคำร้องแทนการออกเสียง “เอ๊อะๆๆๆๆ” ในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ตามตัวอย่างแบบจังหวะลอยและจังหวะสามัญในทำนองเอื้อน ดังนี้

ตัวอย่าง *“ดอกหนาน้องนา...”* ในจังหวะสามัญ

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
							ดอกหนา	น้อง**นา**	
							-ฟ-ซ	-ล*ซ	
	ถ้าได้ มีแม่หม่อม		มาไว้ เป็นเมีย		ว่ามัน จะเสีย ...		**ดอกหนาน้องนา**		เป็นใหม่

ตัวอย่าง *“ช่ะ ช่ะ ช่าย...”* ในจังหวะลอย

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะ
	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	เกิน
					(ช่ะ ช่ะ **ช่ายย**)				
					ซ ซ ล				
แป้ง แต่งตัว	บ่อนไหนอ่อน หย่อนตก		แล้วพี่จะให้ แต่งตุ๊ด		**(ช่ะ ช่ะ ช่ายย)**		ให้แต่ง ...ตัน		สะดือ เพลง

(กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

จากตารางข้างต้นสรุปเรื่องจังหวะในทำนองเพลงโคราชแบบประยุกต์ได้ว่า ช่วงทำนองโอ่ปรากฏจังหวะอิสระแม้ว่าจะมีวงดนตรีสตริงลูกทุ่งบรรเลง ช่วงทำนองกลอนเพลงทุกรูปแบบเพลงปรากฏจังหวะสามัญ ช่วงทำนองสร้อยปรากฏจังหวะสามัญ และช่วงทำนองเอื้อนปรากฏ 2 ลักษณะ คือ จังหวะลอยสำหรับคำร้อง “ช่ะ ช่ะ ช่าย” และจังหวะสามัญสำหรับคำร้อง “ดอกหนาน้องนา” กล่าวได้ว่าเพลงโคราชแบบประยุกต์ปรากฏลักษณะจังหวะสามัญตลอดเพลง เนื่องด้วยมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบร่วม จากการศึกษาเพลงโคราชแบบประยุกต์ทั้งที่เรียกว่า โคราชซิ่ง และเพลงลูกทุ่ง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ผสมสำเนียงโคราช พบว่ามีอัตราจังหวะกระชับค่อนข้างเร็วอย่างจังหวะสองชั้นและชั้นเดียวในเพลงไทย โดยเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับลักษณะจังหวะเพลงโคราชแบบดั้งเดิม พบว่ามีลักษณะจังหวะรูปแบบดังกล่าวคล้ายกับในช่วงท่อนกระทู้ต้นหรือท่อนปรบมือกลางกลอน ตามตัวอย่างความยาว 2 ประโยคดังนี้

1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 **3**	4 5 **6**	1 2 3	4 5 **6**
น้ำอบน้ำหอมพร้อมโฉลม		ดูคำคมงามแฉล้ม		ทั้งปะแป้งแต่งแต้ม		มาร่ายรำนำฉลอง	
รำนำฉลอง		แคล้วคล่องเฉลียวฉลาด		สมศักดิ์ศรีชาวโคราช		แม่โฉม ... *เฉลา...วา**	
1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**	1 2 3 **4**	5 6 7 **8**
ถ้าได้ มีแม่หม่อม		**มาไว้ เป็นเมีย**		**ว่ามัน จะเสีย ...**		**ดอกหนา น้องนา .. เป็นใหม่**	
ว่าแต่ตัว ของน้อง		**อยากได้ แนวไหน**		**พี่จะซื้อ ให้แม่หม่อม**		**ให้เป็นเมา เป็นมัว**	

ตารางที่ 10 ลักษณะจังหวะสามัญเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ด้วยเพลงโคราชแบบประยุกต์มีอัตราจังหวะที่ควบคุมทำนอง ทำให้การดำเนินทำนองตามคำประพันธ์ในฉันทลักษณ์ ต้องดำเนินเกินจากที่กำหนดไว้คือ 8 ห้องเพลง สืบเนื่องจากกลวิธีการร้องเพลงโคราชแบบประยุกต์มีการใช้ต้นรากจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ดังนั้น จึงไม่สามารถควบคุมคำร้องอย่างจังหวะลอยในเพลงโคราชดั้งเดิมได้ แต่อย่างไรก็ตาม การเกินจังหวะจากฉันทลักษณ์เกิดขึ้นอย่างเป็นเอกลักษณ์ ซึ่งผู้ประพันธ์ได้คิดค้นให้มีการซ้ำท้ายวลี ผู้วิจัยเรียกว่า “ซ้ำท้ายหรือซ้ำสำนวนวลี” การเล่นซ้ำในตำแหน่งนอกฉันทลักษณ์อย่างต่อเนื่องหรือเกินออกมาจากประโยคเพลง (8 ห้อง) ส่งผลให้เกิดฉันทลักษณ์เรื่องจังหวะที่โดดเด่น โดยพบว่าตำแหน่งที่ปรากฏจังหวะเกิน นิยมใช้ทำนอง “ดอกหนา น้องนา” แทนการ “เอ๊อะๆๆ” และไว้คั่นหน้าตำแหน่ง “สะดือเพลง” ทำให้การเล่นซ้ำคำคู่ท้ายประโยคเกิดจากประโยคเพลง ตามที่ได้อธิบายไว้ในเรื่องทำนองเอื้อน

อัตลักษณ์ด้านจังหวะของเพลงโคราชแบบประยุกต์พบว่า ลีลาด้านจังหวะสะท้อนให้เห็นถึงความสนุกสนานเป็นสาระสำคัญ เน้นการใช้จังหวะสามัญสอดประสานกับทำนองจากเครื่องดนตรีวงสตริงลูกทุ่ง ยังคงไว้ซึ่งลีลาจังหวะลอยแบบดั้งเดิมในช่วงทำนองโอ่และช่วงทำนองเอื้อน ดังนั้น อรรถรสเพลงโคราชแบบประยุกต์เกิดจากลีลาจังหวะ คำประพันธ์ วงดนตรีบรรเลงและความเข้าใจโครงสร้างฉันทลักษณ์ของผู้ฟัง

ความบันเทิงและความสุนทรียะที่สะท้อนผ่านเพลงโคราชแบบประยุกต์จึงแสดงให้เห็นภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของหมอเพลงโคราชอย่างเป็นวิวัฒน์ ซึ่งเกิดจากแรงบันดาลใจและความคิดสร้างสรรค์ที่เชื่อมโยงกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม โดยครูกำปั่น ข่อยนอก เป็นบุคคลท่านแรกที่ได้บุกเบิกสร้างสรรค์เพลงโคราชแบบประยุกต์ ในอดีตนั้นคือ เพลงโคราชซิ่ง ซึ่งได้รับการยอมรับอย่าง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

แพร่หลาย ถือได้ว่าลีลาการร้องในแบบประยุกต์ยังคงสะท้อนความงามของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมไว้ได้ในอีกมิติหนึ่ง ซึ่งเกิดขึ้นอย่างเหมาะสม งดงาม สามารถสร้างความสุขและความสนุกสนานแก่ผู้ฟังได้อย่างประทับใจ

3.2.4 องค์ประกอบการแสดง

3.2.4.1 หมอเพลง

ภาพที่ 59 ลักษณะหมอเพลงแบบ 2 คน ในการแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์
โดยคณะกำปั่น บ้านแท่น เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2561
ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

หมอเพลงโคราชแบบประยุกต์ยังคงต้องมีซึ่งคุณสมบัติเช่นเดียวกับหมอเพลงโคราชแบบดั้งเดิมทุกประการ ทั้งสติปัญญาและไหวพริบปฏิภาณด้านว่าเพลงและภูมิความรู้ด้านประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ สังคม วัฒนธรรม ความเชื่อ ค่านิยม วิถีชีวิต ทั้งทางโลกและทางธรรม เพื่อที่จะสามารถคิดสร้างสรรค์คำประพันธ์ได้อย่างงดงาม ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายว่า ความโดด-เด่นที่หมอเพลงควรปฏิบัติคือ การคิดประดิษฐ์ใช้คำคู่ในเพลงที่หลากหลายมากกว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เพราะการเล่นคำคู่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงโคราชแบบประยุกต์ โดยการแสดงจะนิยมขับร้องด้วยหมอเพลงชายหรือหญิง 1 คน ถึง 4 คน ตามแต่ลักษณะการแสดงคอนเสิร์ตวงดนตรีสตริงลูกทุ่ง (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 60 ลักษณะหมอเพลงแบบ 1 คน ในการแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์
โดยคณะกำปั่น บ้านแท่น เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2561
ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

3.2.4.2 ผู้ฟัง

จากการศึกษาผู้วิจัยมีความเห็นว่าการฟังเพลงต้องอาศัยทักษะการฟังเพลงโคราชตามที่ได้อธิบายไว้ในระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิมทุกประการ ซึ่งสอดคล้องตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก และครูบุญสม สังข์สุข ได้อธิบายไว้โดยสรุปว่า หากเข้าใจเนื้อเรื่องที่โต้ตอบ การฟังการแก้สำนวนกลอนและรู้เรื่ององค์ประกอบของเพลง ซึ่งเพลงโคราชประยุกต์ปรากฏการเล่นสัมผัสคำคู่ประกอบกับมีจังหวะที่สนุกสนาน ก็จะช่วยสร้างอรรถรสทางภาษาและดนตรีได้มากกว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เหมาะสมต่อผู้ฟังทุกเพศทุกวัยเพราะภาษาฟังเข้าใจได้ง่ายกว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ส่งผลให้ผู้ฟังมีส่วนร่วมในการร้องและเต้นร่วมกันได้ (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

3.2.4.3 บทร้อง

ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ว่า บทร้องเพลงโคราชแบบประยุกต์ เป็นการนำเอาบทร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิมมาปรับแต่งให้สนุกสนานขึ้นคล้ายลักษณะกลอนหัวเดียวผสมผสานกลอนเพลงก้อม บ้างเป็นการประพันธ์ใหม่โดยนำแนวคิดเรื่องความโดดเด่นทางสำเนียงภาษาโคราชและฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมมาปรับแต่ง อาจจะนำมาทั้งหมดหรือบางส่วนแล้วแต่ผู้ประพันธ์ ไม่มีแบบแผนตายตัว สำหรับด้านเนื้อหายังคงประกอบด้วยรูปแบบเนื้อหาต่าง ๆ ที่ปรากฏในเพลงโคราชแบบดั้งเดิมตามที่ได้กล่าวไว้ในระเบียบวิธีการเรียนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เช่น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เพลงเชิญ เพลงถามข่าว เพลงเปรียบเปรย เพลงเปรียบเปรยท้าทาย เป็นต้น โดยเฉพาะเพลงเกี้ยว ที่มีใจความสองแง่สองง่าม เนื้อหาเน้นไปด้านความบันเทิง สนุกสนาน เนื้อจึงกล่าวถึงคนรัก คู่ครอง การเกี้ยวพาราสี หรือกรณีที่เป็นเนื้อทางประวัติศาสตร์ สอดแทรกทำนองที่กระชับ เข้าใจง่ายเช่นกัน ดังนั้น รูปแบบของการประพันธ์บทร้องจึงเน้นส่วนที่เป็น “เนื้อความ” มากกว่า “พลความ” (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3.2.4.4 ทำนอง

จากการวิเคราะห์เรื่องทำนอง พบว่าการดำเนินทำนองยังคงปรากฏตามลักษณะเสียงต่ำ ๆ สูง ๆ แบบภาษาไทยถิ่นโคราช ลักษณะเนื้อหาและทำนองปรากฏแบบที่เรียกว่า “ร้อยเนื้อทำนองเดียว” หากแต่มีทำนองที่สูง ๆ ต่ำ ๆ ในอัตราส่วนที่ถี่กว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เนื่องจากบทประพันธ์ใช้คำในแต่ละวลีจำนวนมากกว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิม หรือกรณีที่เป็นวลีสั้น ๆ อย่างเช่น โคลงร้อยกรองทั่วไปอย่างกลอนแปด กลอนเพลงก้อม กลอนหัวเดียวในเพลงโคราชแบบประยุกต์ก็จะพบว่าส่งผลให้ทำนองมีความกระชับและเข้าใจง่าย

3.2.4.5 จังหวะ

จากการวิเคราะห์เรื่องจังหวะ พบว่าลักษณะจังหวะปรากฏชัดเจนในลักษณะจังหวะสามัญ เทียบได้กับอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียวคล้ายกับหลักทางดุริยางคศิลป์ไทย ส่งผลให้อารมณ์เพลงมีความสนุกสนาน การเอื้อนในเพลงโคราชแบบประยุกต์จะไม่นิยมนัก แต่ยังคงพบจังหวะลอยบ้างเฉพาะในช่วงทำนองโอ่ ทำนองเอื้อนหน้าสะดือเพลงและท้ายประโยคที่ 1 ในเพลงที่ใช้โครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมเป็นต้นราก ดังนั้น ลักษณะจังหวะในภาพรวมจะเป็นไปในทิศทางเดียวกันคือ จังหวะกระชับ กระฉับกระเฉง และด้วยปัจจัยที่มาจากการใช้เครื่องดนตรีประกอบการร้อง จึงส่งผลให้ลีลาจังหวะมีความชัดเจนขึ้น ทั้งนี้ ลักษณะการปรบมือในตำแหน่งสะดือเพลงจึงไม่นิยม แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งฉันทลักษณ์กลอนเพลงเช่นกัน นอกจากนี้ ศุภชัย ทอนสูงเนิน ได้อธิบายไว้ว่า มีการนำจังหวะช่ะช่ะช่า หรือสามช่า จังหวะตะลุง จังหวะร็อค มาประยุกต์ใช้เช่นกัน (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 94)

3.2.4.6 ท่ารำ

การแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์ไม่นิยมการร่ายรำด้วยท่ารำตามแบบแผนอย่างเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เพราะเป็นการร้องเพลงในแบบประยุกต์ มีความสมัยใหม่ ดังนั้น ท่าทาง

จะเป็นการเคลื่อนขยับร่างกายตามจังหวะเพลงอย่างคอนเสิร์ตวงดนตรีไทยสากล ซึ่งจะเน้นการแสดงเต้นหางเครื่องประกอบการร้องเพลง

ภาพที่ 61 ลักษณะการแสดงประกอบโดยหางเครื่องเพลงโคราชแบบประยุกต์
โดยคณะกำปั่น บ้านแท่น เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2561
ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

3.2.4.7 การแต่งกาย

ผู้วิจัยพบว่านิยมคล้ายกับการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิม แต่สีสันสดใสกว่า บ้างเป็นชุดสากลอย่างปัจจุบัน หรือที่เรียกว่า สมัยนิยม การแต่งกายบางคณะไม่มีแบบแผนตายตัว อย่างคณะกำปั่น บ้านแท่น ในอดีตจะแต่งกายแบบการแสดงเพลงโคราชดั้งเดิม แต่สีสันสดใสกว่า จะเน้นที่หางเครื่องของวงจะนิยมแต่งเป็นกระโปรงสั้น สีสดใส มีการเปลี่ยนชุดสลับกันไปแต่ละเพลงเพื่อความเหมาะสมและน่าสนใจ เช่น เพลงสำเนียงอีสาน นิยมสวมใส่ชุดแบบพื้นบ้านอีสาน เพลงลูกทุ่ง นิยมสวมใส่ชุดแบบหางเครื่องลูกทุ่ง สำหรับนักดนตรีจะสวมใส่ชุดตามสมัยนิยม (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 65)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ภาพที่ 62 ลักษณะการแต่งกายหมอเพลงแบบดั้งเดิมในเพลงแบบประยุกต์
การแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์ของครูกำปั่น ข่อยนอก เมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ. 2559
ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

ภาพที่ 63 ลักษณะการแต่งกายหมอเพลงแบบร่วมสมัย
การแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์ของครูกำปั่น ข่อยนอก เมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ. 2557
ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

3.2.4.8 สถานที่

ครูกำปั่น ข่อยนอก อธิบายว่า ลักษณะสถานที่มีความแตกต่างจากการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เนื่องจากเป็นการแสดงประยุกต์ที่มีความสมัยใหม่ ใช้วงดนตรีสตริงเข้ามาประกอบ ดังนั้น เพื่อให้ได้อรรถรสสอดคล้องต่อลักษณะการแสดงแบบประยุกต์จึงแสดงอย่างรูปแบบคอนเสิร์ต กลางแจ้ง เป็นขนาดเวทีใหญ่ที่สามารถรองรับวงดนตรีและหางเครื่องจำนวนมากได้ มาตรฐานเวที

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

กลางแจ้งขนาดหน้ากว้าง 12-14 เมตร หรือแล้วแต่ผู้ว่าจ้าง พร้อมด้วยระบบแสงเวที ระบบเสียงกลางแจ้ง เครื่องดนตรีประมาณ 6-8 ชิ้น หางเครื่องประมาณ 8-10 คน (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

ภาพที่ 64 ลักษณะเวทีการแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์ โดยคณะกำปั่น บ้านแท่น
เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2561
ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

3.2.4.9 แสง เสียง เครื่องดนตรี

ครูบุญสม สังข์สุข นายกสมาคมเพลงโคราชประยุกต์ในปัจจุบัน ได้กล่าวว่ามีความแตกต่างจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิม กล่าวคือ มีการใช้ดนตรีประกอบ เน้นการแต่งกายและสถานที่ที่มีขนาดใหญ่ โดยวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงนิยมผสมผสานกับเครื่องดนตรีอย่างวงลูกทุ่งบ้างเป็นวงสตริง เพิ่มเสียงกลองทอม บองโก้ กลองชุด อิเล็คโทน เน้นแสง สี เสียง เพื่อเสริมแต่งความไพเราะและให้เกิดจังหวะที่สนุกสนาน (บุญสม สังข์สุข, 2560, 14 สิงหาคม 2560) ในอดีตพบบ้างว่าผสมผสานกับวงหมอลำ ลิเก ตามคำขอจากผู้ฟัง บ้างมีกลองชุด กีตาร์ กีตาร์เบส โดยปรับลักษณะฉันทลักษณ์ให้สอดคล้องกับดนตรีสากล (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 65)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ภาพที่ 65 แสง สี การแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์
โดยคณะกำปั่น บ้านแท่น เมื่อปี พ.ศ. 2560
ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

3.2.4.10 โอกาสที่ใช้ในการแสดง

เนื่องจากการแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์เป็นการแสดงที่เหมาะกับทุกเพศทุกวัย เนื่องจากเป็นการแสดงที่มีความเร้าใจ สนุกสนาน ภาษามีความหมายเข้าใจง่าย เน้นเรื่องการสื่อสารข้อความในรูปแบบความบันเทิงแก่ผู้ (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 65) การแสดงจึงพบเห็นได้ตามสถานที่ต่าง ๆ ทั่วไปตามแต่ผู้ว่าจ้างติดต่อหาเพลง ซึ่งจะมีค่าใช้จ่าย ค่าเช่าเครื่อง เวทีขนาดใหญ่ ระบบแสงเสียง ในอัตราค่าจ้างประมาณ 30,000 บาท ตามแต่จำนวนผู้แสดง โดยการแสดงจะใช้เวลา 6 ชั่วโมง โดยประมาณ ปัจจุบันยังคงได้รับการว่าจ้างอยู่อย่างสม่ำเสมอ แม้ว่าอัตราค่าจ้างจะสูง แต่สามารถสร้างความน่าสนใจได้อย่างคุ้มค่า เหมาะสมกับเด็ก วัยรุ่น และผู้ใหญ่ (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 95)

3.2.4.11 ขั้นตอนการแสดงเพลงโคราช

ครูกำปั่น ข่อยนอก อธิบายว่า การแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์การร้องเพลงโคราชสอดแทรกสมัยคำประพันธ์และดนตรีแบบสมัยนิยม ไม่มีแบบแผนตายตัวว่าถึงลำดับขั้นตอนการร้องเพลง สามารถทำการแสดงตามที่ฝึกซ้อมมาได้ไม่ถือว่าผิดแต่อย่างใด เพราะแต่ละเพลงก็จะมีความสนุกสนานเหมือนกัน เน้นความบันเทิง เร้าใจเช่นกัน ต่างที่ฉันทลักษณ์ การเล่นสัมผัสมากน้อย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

และเนื้อหาว่ามีใจความกล่าวถึงเรื่องใด อีกทั้ง จะไม่ใช้การด้นสดอย่างเพลงโคราชแบบดั้งเดิม (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

ภาพที่ 66 การแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์ คณะกำปั่น บ้านแท่น เมื่อ พ.ศ. 2560
ที่มา : (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2561)

3.2.4.12 ความเชื่อกับเพลงโคราช

ครูกำปั่น ข่อยนอก กล่าวว่า ความเชื่อในกับเพลงโคราชแบบประยุกต์ไม่ได้ปรากฏชัดเจนอย่างเพลงโคราชแบบดั้งเดิม หากแต่มีเพียงการจุดธูปเทียน ไหว้ครู ขอพรและขอขมาต่อครูเพลง ครูเทพเทวดา ก่อนทำการแสดง เพื่อประสิทธิ์ประสาทผลให้การแสดงสำเร็จราบรื่นไปด้วยดี ไม่ติดขัดสิ่งใด ตามแบบคติความเชื่อของศิลปะการแสดงทุก ๆ แขนง (กำปั่น ข่อยนอก, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

3.3 บทสรุป

จากการศึกษาผู้วิจัยได้ข้อสรุปเชิงเปรียบเทียบในแง่มุมของวิวัฒนาการจากระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิมสู่เพลงโคราชแบบประยุกต์ กรณีศึกษาครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น โดยทำการอธิบายแบบรวบยอดตาม 2 หัวข้อหลักว่าด้วยระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ กรณีศึกษาครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการสรุปเชิงเปรียบเทียบตามสาระสำคัญดังต่อไปนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

3.3.1 องค์ประกอบฉันทลักษณ์

3.3.2 ทำนอง

3.3.3 จังหวะ

3.3.4 องค์ประกอบการแสดง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3.3.1 องค์ประกอบฉันทลักษณ์

3.3.1.1 ด้านองค์ประกอบเพลง

ผู้วิจัยสรุปได้ 10 ประการ ประกอบด้วยพลความและเนื้อความ คำคู่ การเล่นสัมผัสคำและวลี จำนวนคำ สะดือเพลง การเหยียบปลายเพลง การร้องโอ่ การร้องสร้อย การร้องเอื้อน และการใช้ภาษา ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

1. พลความและเนื้อความ เพลงโคราชแบบดั้งเดิมเป็นเพลงโคราชดั้งเดิมที่ครบถ้วนสมบูรณ์ ซึ่งพัฒนามาจากเพลงก้อม เพลงที่มีวลีสั้น ๆ ปรากฏพลความและเนื้อความในสัดส่วนที่พอเหมาะทั้งสองประการ ประการแรก “เนื้อความ” หมายถึง เนื้อแท้หรือใจความหลักที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อ เป็นทำนองที่ฟังแล้วเข้าใจได้โดยทันที และ “พลความ หมายถึง” เนื้อหารองไม่ใช่ใจความหรือไม่มีใจความที่สอดคล้องกับเนื้อความ หากแต่เป็นความที่หนุนนำให้สำนวนเกิดอรรถรสมากขึ้น บ้างใช้กลวิธีการเล่นความหมายของคำ บ้างใช้กลวิธีการเล่นสัมผัสเสียงหรือพยัญชนะ ในขณะที่เพลงโคราชแบบประยุกต์ เป็นเพลงที่เกิดจากแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอก เพื่อสร้างสรรค์ทำนองเพลงโคราชที่ใช้ผสมผสานกับวงสตริง โดยปรากฏว่านิยมใช้เนื้อความมากกว่าพลความเพื่อให้เกิดความเข้าใจและเข้าถึงเพลงโคราชได้มากขึ้น

2. คำคู่ เพลงโคราชแบบประยุกต์เน้นการเล่นสัมผัสคำคู่ โดยเฉพาะคำคู่ที่เป็นเนื้อแท้ ซึ่งปรากฏจำนวนคำคู่มากกว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิมเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน ครูกำปั่น ข่อยนอก มีแสดงความเห็นว่าบทประพันธ์ที่มีการใช้คำคู่มาก บทกลอนนั้นจะถือเป็นสุดยอดของกลอนเพลงโคราช เพลงโคราชประยุกต์พบว่าใช้คำคู่สัมผัสร้อยกรองเป็นจำนวนมากกว่า เพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะการเล่นคำคู่ในกลุ่มพยัญชนะเดียวกัน ทั้งนี้ ลักษณะของคำคู่ปรากฏ 2 ลักษณะ คือ คำคู่ที่เป็นเนื้อแท้หรือประธาน และคำคู่หนุนที่เป็นคำหนุนเสริมช่วยให้เนื้อหามีความหมายและอรรถรสมากขึ้น เช่น งามนอ - ลงมอ คำว่า ลงมอ เป็นคำหนุนที่สัมผัสกับ งามนอ แต่ไม่มีความหมาย ซึ่งนับเป็นเอกลักษณ์ของเพลงโคราชที่ไม่ปรากฏในฉันทลักษณ์เพลงร้องพื้นบ้านแบบปฏิพากย์ชนิดอื่น ๆ

3. การเล่นสัมผัสคำและวลี เพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏการเล่นสัมผัสพยัญชนะ สระ ตัวสะกด วรรณยุกต์ คำและคำคู่ ปรากฏทั้งแบบสัมผัสบังคับและสัมผัสอิสระตามฉันทลักษณ์กลอนเพลง โดยสัมผัสอิสระในฉันทลักษณ์ หมายถึง การเพิ่มคำคู่ วลีสั้น ๆ เพื่อซ้ำในช่วงใดช่วงหนึ่งของวรรคนั้น ๆ ลักษณะดังกล่าวประพันธ์ตามแต่ภูมิปัญญาของหมอเพลง นอกจากนี้ เพลงแบบดั้งเดิมพบว่าไม่เน้นการเล่นสัมผัสวลีมากอย่างเพลงแบบประยุกต์ ซึ่งเน้นการเล่นสัมผัสโดยการซ้ำวลีสั้น ๆ เพิ่มเติมจากการเล่นสัมผัสตามฉันทลักษณ์ โดยการซ้ำวลีปรากฏลักษณะคล้ายทำนองสร้อยสั้น ๆ 3 ถึง 4 พยางค์ บ้างเป็นคำคู่ที่เกินจากประโยคเพลง อีกทั้ง พบว่าเพลงโคราชแบบประยุกต์มีลักษณะการเล่นสัมผัสคล้ายกลอนหัวเดียวผสมผสานกับกลอนเพลงก้อม แต่คงฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมไว้อย่างสร้างสรรค์ สำหรับกลอนเพลงก้อมเป็นลักษณะของสำนวนสั้น ๆ เน้นการสัมผัสคำต้นและท้ายประโยคในลักษณะของการซ้ำคำ เนื้อความคล้ายภาษาพูด เน้นการสื่อความมากกว่าความไพเราะของทำนองเพลง ผู้ว่าเพลงก้อมต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณในการร้องโต้ตอบ ตามตัวอย่างที่มาจากแถบบันทึกเสียงตำรับเพลงโคราชชุดที่ 1 (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 55-56)

สาว พี่เดินทางลัดหรือพี่ตัดทางมา
หนุ่ม คือพี่เดินทางกรง (ตรง) ดอกไม้ได้หลงทางมา
สาว พี่โดดออกหน้าต่างหรือพี่พังฝามา
หนุ่ม พี่ไม่ได้พังฝาดอก คือพี่ออกประตูมา
สาว พี่เดินตามกรอก (ตรอก) หรือพี่ออกตามทะลา
หนุ่ม พี่เดินลงบันไดถ่ายกรอกดอก ไม่ได้ออกตามทะลา

4. จำนวนคำ เพลงโคราชแบบประยุกต์ มีความโดดเด่นเรื่องจำนวนคำในแต่ละวลีมากกว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ปรากฏตั้งแต่ 8-10 คำ ต่างกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมที่นิยมใช้ 6-8 ต่อวลี แต่ด้วยฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบประยุกต์ที่คล้ายลักษณะการเล่นสัมผัสคำแบบกลอนหัวเดียว กลอนเพลงก้อมผสมผสานกับเพลงโคราช ทำให้เหมาะต่อการคิดคำประพันธ์วลีละ 8 คำ ถึง 10 คำ ต่อวรรค เช่น เพลงโคราชซิ่ง ปรากฏวลีละ 8 คำ “พี่อยากจะจุ่มกระจุ๋มกระจิ๋ม พี่อยากจะลิ้มกระจอกระแจ” เป็นต้น

5. สะดือเพลง เพลงโคราชแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ให้ความสำคัญเรื่องต้นรากที่ใช้ฉันทลักษณ์ของเพลงโคราช จึงทำให้ยังคงมีการเล่นคำในตำแหน่งสะดือเพลงทั้งสองรูปแบบ ยกเว้นในเพลงโคราชประยุกต์ที่ใช้ต้นรากกลอนหัวเดียว กลอนเพลงก้อม หรือฉันทลักษณ์กลอนที่ไม่ได้กำหนดให้มีตำแหน่งสะดือเพลงไว้ ซึ่งพบในเพลงอัศจรรย์ เพลงนางแมวขอ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ฝน เพลงโคราชขอต้อนรับ เพลงโคราชรุ่งเรือง เป็นต้น โดยเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่ปรากฏตำแหน่งสะดือเพลง ได้แก่ เพลงโคราชซิ่ง เพลงคนกระโทก เป็นต้น ทั้งนี้ ตำแหน่งสะดือเพลง หมายถึง คำสุดท้ายของท่อนปรบมือกลางกลอน ซึ่งบังคับสัมผัสกับคำสุดท้ายของบท เรียกว่า “สีดือ” หรือ “สะดือ” โดยทุกครั้งที่ร้องคำตำแหน่งสะดือเพลงท่อนที่ 2 จะต้องปรบมือ 1 ครั้งเสมอ ตัวอย่างกลอน (สะกดตามการผันเสียงสำเนียงภาษาไทยโคราช) แสดงตำแหน่งสะดือเพลงในตำแหน่งคำว่า “เมา ... เรา” (ปรีชา อุยตระกูล, 2521: 33)

โอ้ ... โอ่ ... อย่าทำกายสูงหนาน่องหนากายหยิ่ง	จะว่าถึงอิสสะหมิงกาเย
ธรรมชาติแต่งมา	ไม่เป็นสาระเหมือนแตงโม
เด๊กน่อยคนโตเหมือนกั๊บแตงโม	หนออย่าได้มกหมุ่น ... มัว**เมา**
ไม่แข็งแรงเหมือนแก่นสน	มันไม่คงทนอยู่เหมือนแก่นซัก
เถ่าแล้วไม่มีคนรัก	มันช่างอเนจอนาถ นอ ... คน**เรา**

6. การเหยียบปลายเพลง หนึ่งในกลวิธีการประพันธ์ที่ใช้แนวคิดเดียวกับสะดือเพลง พบว่าปรากฏเฉพาะในเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่ใช้กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิมเป็นต้นราก ตัวอย่าง วลีสุดท้ายของเพลงถามข่าวเรื่องทำนา ของครูกำปั่น ข่อยนอก “...ทำไปทำมา ไอ้ไร่นาแก่ทำไหม *หรือไถแต่หม่องอีบิ้งสามมุม บ่อนอื่นไปทำ ... มัน”* วลีดังกล่าววิเคราะห์ได้ว่า การเหยียบปลายเพลงเป็นลักษณะของการซ้ำสำนวนเดิม สำหรับเพลงโคราชแบบประยุกต์ปรากฏลักษณะของการซ้ำวลีเป็นทำนองสั้น ๆ จำนวนถี่จนเป็นเอกลักษณ์ด้านทำนองและจังหวะคล้ายลักษณะการเหยียบปลายเพลงเช่นกัน โดยปรากฏในหัวและท้ายประโยคตามแต่ผู้ประพันธ์จะคิดประดิษฐ์สร้างสรรค์ไว้ สำหรับเพลงแบบประยุกต์ที่ปรากฏการเหยียบปลายเพลงคือ เพลงโคราชซิ่งและเพลงคนกระโทก

7. การร้องโอ่ วิธีการร้องที่นิยมร้องในเพลงใช้โครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ซึ่งช่วงทำนองโอ่จะต้องไม่มีทำนองของเครื่องดนตรีบรรเลงหรือเครื่องกำกับจังหวะปรากฏอยู่ เช่นเดียวกับการร้องโอ่ในเพลงโคราชแบบประยุกต์ เช่น เพลงโคราชซิ่ง เพลงคนกระโทก เพลงโคราชต้อนรับ พบว่าหากมีการร้องโอ่ก็จะใช้ดนตรีบรรเลงคลอเท่านั้นหรือสามารถประพันธ์ทำนองเกริ่นใหม่ทดแทนได้ เช่น เพลงอัศจรรย์ “อัศจรรย์ซะละเหว่ย อัศจรรย์ซะละวา” ทั้งนี้ เพลงโคราชแบบประยุกต์ที่ใช้กลอนชนิดอื่นผสมผสานกลอนเพลงโคราชจะไม่นิยมการโอ่เกริ่นนำ เช่น เพลงนางแมวขอฝน อย่างไรก็ตามครูกำปั่น ข่อยนอก ได้กล่าวไว้ว่า การโอ่สามารถร้องในเพลงโคราชแบบประยุกต์หรือใช้สำนวนประพันธ์ใหม่หรือใช้สำนวนสร้อยในบทร้องได้ ไม่มีข้อห้ามแต่อย่างไร

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

8. การร้องสร้อย เพลงโคราชแบบประยุกต์มีความโดนเด่นชัดเจนในเรื่องการร้องทำนองสร้อยเช่นเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิม หากแต่จะมีสัดส่วนจำนวนครั้งการร้องสร้อยมากกว่า เนื่องจากเพลงโคราชแบบประยุกต์มีอัตราจังหวะสามัญ จังหวะเร็วสม่ำเสมอตลอดเพลง ตัวอย่างสำนวนที่นิยมใช้คือ “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา...” ปรากฏทั้งแบบสั้น แบบยาวและแบบล้อกัน ในขณะที่เพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏในทำนองแบบดั้งเดิม แบบสั้นและแบบยาว เช่น “ช่ะ ช่ะ ช่ะ” “ช่ะ ช่ะ ช่ะ ชัยยะ ชัยยะ”

9. การร้องเอื้อน เพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏชัดเจนกว่าเพลงโคราชแบบประยุกต์ โดยนิยมเอื้อนเสียงให้โหยหวนหรืออ่อนโยนหรือดุดันตามแต่ลักษณะเพลงที่มีจังหวะอิสระ ซึ่งในท้ายของประโยคแรกบ้างร้องว่า “ดอกหนาน้องนา” หรือ “เอ้อ เอ้อ เอ้อ .... เอ้อ” ก็ไม่ถือว่าผิด ทั้งนี้ เพื่อเป็นสัญลักษณ์ด้านอรรถรสประจำท่อนนั้น ๆ ในขณะที่เพลงโคราชแบบประยุกต์ไม่นิยมร้องเอื้อน ด้วยข้อกำหนดด้านจังหวะที่กระชับ จึงปรากฏการใช้วลีที่ว่า “... ดอกหนาน้องนา” หรือใช้ “ช่ะ ช่ะ ช่าย” แทนการเอื้อนที่ว่า “เออะ ๆๆๆๆๆ ...”

10. การใช้ภาษาโคราช เพลงโคราชประยุกต์ยังคงใช้ภาษาโคราชเน้นคำที่ใช้ในทำนองด้วยลักษณะเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ พบว่ามีลักษณะเสียงที่แปร่งไปจากภาษาไทยกลาง แต่มีความหมายเหมือนกัน เช่นเดียวกับเพลงโคราชดั้งเดิมทุกประการ หากในเพลงโคราชแบบประยุกต์เน้นการใช้คำคู่ที่เป็นภาษาไทยกลางไปผสมผสานจำนวนมาก เพื่อให้สอดคล้องตามอัตราจังหวะที่ตายตัวและกระชับ ส่งผลให้ต้องใช้คำสัมผัสที่หลากหลายเพื่อความสนุกสนานมากกว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิม แต่ยังคงมุ่งเน้นสะท้อนความงามด้านฉันทลักษณ์เพลงโคราชและสำเนียงภาษาโคราชเป็นสำคัญ

จากการสรุปข้างต้นเรื่องระเบียบวิธีการร้องด้านองค์ประกอบเพลงโคราชทั้งสองแบบ พบว่าแนวคิดต้นรากของเพลงโคราชดั้งเดิมยังเป็นแนวคิดที่สำคัญต่อการพัฒนารูปแบบเพลงโคราชดั้งเดิมสู่ความเป็นประยุกต์ โดยในมิติของการสร้างสรรค์ทางดนตรีปรากฏสาระสำคัญว่าด้วยเรื่องการใช้ภาษาโคราช สะดือเพลง การเหยียบปลายเพลง การร้องโอ่ การร้องทำนองสร้อย การใช้คำคู่ เนื้อความพลความ และการเล่นสัมผัสในกลอน หากแต่ความประยุกต์ส่งผลให้เกิดข้อจำกัดด้านการประพันธ์ เนื่องจากมีจังหวะที่กระชับขึ้น ทำให้อัตราของการสอดประสานจำนวนคำ ลีลาการเอื้อนรูปแบบวลี การซ้ำสำนวน ต้องปรับให้สอดคล้องต่อแนวคิดแบบประยุกต์ แตกต่างจากองค์ประกอบของเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ที่เน้นลีลาอ่อนช้อย ความหมายลึกซึ้ง เน้นด้านการใช้ภาษา การเล่นสัมผัสคำคู่ เนื้อความและพลความ ทั้งลักษณะคำที่เป็นเนื้อแท้เข้าใจง่ายและหนุนนำให้เกิดอรรถรส โดยใน

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ระยะต่อมาได้มีการปรับตัวอย่างวิวัฒน์จนกระทั่งตกผลึกเป็นลักษณะด้านระเบียบวิธีการร้องรูปแบบใหม่ แต่ยังคงเค้าโครงต้นรากแบบดั้งเดิมไว้เป็นเอกลักษณ์

3.3.1.2 โครงสร้างฉันทลักษณ์

เพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏโครงสร้างแบบดั้งเดิมโดยแท้ 3 ทำนองหลัก ประกอบด้วย ทำนองโอ่ 1 ทำนองสั้น ๆ ทำนองกลอน 4 ท่อน ได้แก่ ท่อนอารัมภบท 2 ประโยค ท่อนกระทู้ต้น (เดินกลอนและปรบมือกลางกลอน) 2 ประโยค ท่อนกระทู้ปลาย 1 ประโยค และท่อนปลายลง 1 ประโยค และทำนองสร้อยสั้น ๆ ที่สอดประสานในช่วงท่อนกระทู้ต้น นอกจากนี้ ปรากฏตำแหน่งสะดือเพลงชัดเจน พบการใช้ทำนองเหยียบปลายเพลงเพื่อเริ่มบทใหม่ การเอื้อนทำนองสั้น ๆ หน้าคำสุดท้ายของประโยคในลักษณะที่อ่อนช้อย และการซ้ำวลีเดิมในต้นท่อนกระทู้ปลายเพื่อความสนุกสนาน ในขณะที่เพลงโคราชแบบประยุกต์ปรากฏโครงสร้างฉันทลักษณ์ที่หลากหลาย โดยเป็นไปตามต้นรากของเพลงแบบประยุกต์ดังนี้

ประการแรก ต้นรากที่มาจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยยังคงใช้เอกลักษณ์โครงสร้างฉันทลักษณ์ของเพลงโคราชเป็นฐานการประพันธ์ กล่าวคือ ยังคงมีการใช้ทำนองโอ่และเข้าสู่ทำนองกลอน โดยหนึ่งบทประกอบด้วย 6 ประโยค จำแนกได้ 4 ท่อน คือ ท่อนอารัมภบท ท่อนกระทู้ต้น ท่อนกระทู้ปลายและท่อนปลายลงตามลำดับ ทั้งนี้ ทำนองสร้อยและทำนองเอื้อนก็ยังคงไว้ หากแต่มีการปรับแต่งให้เหมาะสมกับความสนุกสนานยิ่งขึ้น โดยภายในโครงสร้างยังคงปรากฏทำนองซ้ำวลีและซ้ำท้าย มีการใช้ทำนองเหยียบปลายเพลงและสะดือเพลงสำหรับเพลงที่มีต้นรากมาจากเพลงแบบดั้งเดิมเช่นกัน หากแต่มีว่าการประพันธ์ที่ต่างไปจากเพลงแบบดั้งเดิม

ประการที่สอง ต้นรากที่มาจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิมผสมผสานกลอนหัวเดียวและกลอนเพลงก้อม พบว่ามีการเน้นการเล่นสัมผัสคำและการใช้คำคู่เป็นสำคัญ โดยหนึ่งบทประกอบด้วยวรรคสดับ วรรครับ วรรครองและวรรคส่ง รวม 2 ประโยค (ประโยคละ 2 วรรค) ซึ่งทำนองสร้อยและทำนองเอื้อนมีการปรับรูปแบบสำนวนและการใช้ให้สอดคล้องกับจังหวะที่สนุกสนาน

ผู้วิจัยกล่าวโดยสรุปได้ว่าเพลงโคราชแบบประยุกต์ยังคงยึดแนวคิดโครงสร้างฉันท-ลักษณ์เดิมไว้เป็นต้นรากการสร้างสรรค์ หากแต่มีการปรับในบางส่วนตามข้อกำหนดการประพันธ์แบบประยุกต์ที่เน้นความสนุกสนานและเพื่อเอื้อต่อการประพันธ์คำร้อง จังหวะ ทำนองและการเล่นสัมผัส

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

3.3.2 ทำนอง

เพลงโคราชแบบดั้งเดิมและเพลงโคราชแบบประยุกต์มีส่วนเชื่อมร่วมกันด้านทำนองภายใต้แนวคิด “ร้อยเนื้อทำนองเดียว” เป็นทำนองที่ไม่ตายตัว มีแต่เพียงเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ สลับกันไปตามวรรค แต่ละบทจะใช้ทำนองเดิมปรับเพียงเนื้อหาในบท โดยครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายว่า ความน่าสนใจของเพลงโคราชปรากฏอย่างเป็นระเบียบวิธี แต่ในทางกลับกันก็ปรากฏทำนองที่ไม่ตายตัว อย่างทำนองแบบดั้งเดิมก็จะมุ่งเน้นการเอื้อนเอ่ยแต่ละคำร้องให้อ่อนช้อยไพเราะตามเนื้อหาเพลงและตามแต่ลีลาของหมอเพลง ในขณะที่ทำนองแบบประยุกต์ก็จะเน้นทำนองที่เกิดจากการเล่นคำสัมผัสในในแต่ละบท โดยมุ่งเน้นความสนุกสนานเป็นหลัก ทั้งนี้ สาระสำคัญคือ อารมณ์เพลงต้องสอดคล้องกับเนื้อหาเพลง ผู้วิจัยสรุปตามหัวข้อต่าง ๆ ประกอบด้วยทำนองโอ่ ทำนองกลอน ทำนองสร้อยและทำนองเอื้อนดังนี้

3.3.2.1 ทำนองโอ่

เพลงโคราชแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ยังคงใช้ลักษณะทำนองโอ่เช่นเดียวกัน คือ “โอ้ โอโอ่โอ เออ.....เอย เอ๊อะๆๆๆ ... เอย” โดยทำนองโอ่ถือเป็นการเทียบเสียงผู้ร้อง ไม่มีกำหนดว่าจะต้องใช้ระดับเสียงใดเป็นแบบแผน ยกเว้นในเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่เป็นไปตามข้อกำหนดตามการขับร้องพร้อมวงดนตรีสตริงลูกทุ่ง ซึ่งมีข้อกำหนดเรื่องระดับเสียงตามแต่การนัดหมายระหว่างหมอเพลงและนักดนตรี โดยในเพลงโคราชแบบประยุกต์จะมีหรือไม่ก็ได้ตามแต่ลักษณะเพลง โดยนิยมใช้ในเพลงที่มีต้นรากจากโครงสร้างแบบดั้งเดิม ซึ่งระหว่างร้องนิยมใช้เครื่องดนตรีบรรเลงคลอหรือสามารถสร้างสำนวนร้องเกริ่นขึ้นมาแทนได้อย่างในเพลงอัศจรรย์ สิ่งที่ยังคงเหมือนเพลงโคราชอีกประการคือ ทำนองโอ่จะร้องเพียงหนึ่งรอบเท่านั้น ปรากฏใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX ไม่พบว่ามีเสียงเชื่อมคือ เสียงทีและเสียงมี สังเกตได้จากเสียงสุดท้ายของวรรค ซึ่งเป็นเสียงขึ้นต้นและลงจบของทำนองปรากฏเป็นเสียงประธานของกลุ่มเสียง ฟซลXดรX คือ เสียงฟา เหมือนกันทุกประการดังนี้

โอ้	โอ โอ่ โอ้	เออ เอ๋อๆๆๆๆๆๆๆๆๆ	เอ้อ เอ่อ เออ เอย...เอย
ฟ	ร ด ฟ	ซ ล ล ล ล ล ล.. ล	ซ ฟร ฟ

3.3.2.2 ทำนองกลอน

เพลงโคราชทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์พบว่ามีความคล้ายกันในลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียวเช่นกัน หากแต่เนื้อหาและลีลาการร้องแตกต่างกันตามแต่หมอเพลงและโอกาสที่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ใช้ ทำนองกลอนมีความสัมพันธ์กับโครงสร้างฉันทลักษณ์ที่เป็นต้นราก โดยมีการร้อยเรียงทำนองต่อกันอย่างเป็นระเบียบวิธีเช่นกัน ซึ่งทำนองเพลงแบบดั้งเดิม พบว่า 1 บท จำแนกเป็น 6 ประโยค 4 ทำนองตามท่อน ประกอบด้วย ทำนองอารัมภบท พบ 2 ประโยค ทำนองกระทู้ต้น พบ 2 ประโยค ทำนองกระทู้ปลาย พบ 1 ประโยค และทำนองปลายลง พบ 1 ประโยค ในขณะที่ทำนองเพลงแบบประยุกต์พบว่ามีลักษณะทำนองที่หลากหลาย ประการแรกคือ เพลงที่มีต้นรากกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ได้แก่ เพลงโคราชซิ่ง เพลงคนกระโทก พบว่า 1 บท ยังคงประกอบด้วย 6 ประโยค จำแนกเป็น 4 ทำนองตามโครงสร้างเพลงโคราชแบบดั้งเดิม แต่เพลงคนกระโทก ก็มีลักษณะทำนองที่ซ้ำ ๆ คล้ายทำนองกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว ประการที่สองคือ เพลงที่ใช้กลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว ได้แก่ เพลงอัศจรรย์ เพลงนางแมวขอฝน เพลงโคราชรุ่งเรืองและเพลงโคราชขอต้อนรับ พบว่ามีทำนองแตกต่างกัน โดยทั้ง 4 เพลง จำแนกเป็น 4 ทำนอง ๆ ละ 2 ประโยค ซึ่งเท่ากับ 4 วรรคตามฉันทลักษณ์กลอนคือ ประโยคที่ 1 วรรคสดับ วรรครับ และประโยคที่ 2 วรรครอง วรรคส่ง โดยพบข้อสรุปตามสาระสำคัญด้านทำนองกลอนดังนี้

3.3.2.2.1 ความแตกต่างของทำนอง

1. การซ้ำทำนองแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว พบในเพลงแบบประยุกต์เด่นชัดกว่า ในขณะที่การซ้ำทำนองทั้งทำนองสั้นและทำนองยาวปรากฏเพลงโคราชแบบดั้งเดิมเด่นชัดกว่า

2. ทำนองมีความหลากหลายและยาว พบในเพลงแบบดั้งเดิมและเพลงแบบประยุกต์ที่มีต้นรากจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ส่งผลให้ทำนองยาวขึ้น กระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนองมีความหลากหลายกว่าเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่มีต้นรากผสมผสานกลอนอื่น ๆ

3. ทำนองมีความกระชับ พบในเพลงแบบประยุกต์เด่นชัดกว่า โดยเฉพาะเพลงที่มีต้นรากจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิมผสมผสานกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว ซึ่งมีลักษณะการใช้โน้ต 2 พยางค์ตามคำคู่ ส่งผลให้ทำนองมีความกระชับและสนุกสนานมากขึ้น

3.3.2.2.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง

เพลงโคราชแบบดั้งเดิมและเพลงโคราชแบบประยุกต์พบว่ามีความสัมพันธ์กับคำประพันธ์ตามฉันทลักษณ์ คงไว้ซึ่งลักษณะเฉพาะตามฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยสรุป 3 ประเด็นดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

1. กลุ่มเสียงเดียวกัน เพลงโคราชทั้งสองแบบพบว่าใช้กลุ่มเสียงที่เป็นไปตามความถนัดของผู้ร้องและโอกาสที่ใช้ในการร้องเป็นหลัก กรณีศึกษาการร้องของครูกำปั่น ข่อยนอก พบว่าเสียงคำร้องที่ปรากฏในเสียงลูกตกอยู่ในกลุ่มเสียง ฟซลXดรX และปรากฏเสียงเชื่อมเพื่อทำให้เกิดความแปร่งของทำนองคล้ายสำเนียงโคราชคือ เสียงที ทั้งนี้ ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายเพิ่มเติมว่าสามารถใช้ระดับเสียงใดก็ได้ตามความเหมาะสมและไม่มีข้อห้ามบังคับ อย่างเช่นเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่ร้องตามข้อจำกัดทางดนตรีสตริงลูกทุ่ง

2. เส้นแนวดำเนินทำนองสอดคล้องตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ปรากฏลักษณะของวิถีขึ้น วิถีลงและยืนเสียงตามลักษณะของคำประพันธ์ดังนี้

2.1 เพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏลักษณะการยืนเสียงสลับกับวิถีขึ้นและวิถีลง วิถีลงและวิถีขึ้น ซึ่งทำให้เกิดลีลาของทำนองที่หลากหลายในท่อนที่ 1 3 และ 6 ต่างจากท่อนที่ 2 ซึ่งปรากฏจังหวะสามัญในตัวคำร้อง โดยใช้การยืนเสียงเป็นส่วนใหญ่ ส่งผลให้ลีลาของทำนองสะท้อนจังหวะที่หลากหลาย

2.2 เพลงโคราชแบบประยุกต์ปรากฏลักษณะการยืนเสียงเป็นส่วนใหญ่ โดยจากการศึกษาทั้ง 6 เพลงปรากฏความคล้ายและความต่างกัน จำแนกได้ 3 กลุ่มดังนี้

กลุ่มที่ 1 เพลงโคราชซิ่งและเพลงคนกระโทก ซึ่งมีต้นรากฉันทลักษณ์จากกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ส่งผลให้ทำนองปรากฏลักษณะการใช้โน้ต 2-4 พยางค์ต่อหนึ่งห้องเพลงในลักษณะจังหวะยกและจังหวะเก็บที่หลากหลาย ประกอบกับลักษณะการยืนเสียง การใช้โน้ตในวิถีขึ้นและวิถีลงสลับกัน ปรากฏการซ้ำท้ายประโยค ซ้ำห้องและซ้ำวรรค ทั้งนี้ เพลงโคราชซิ่งสะท้อนฉันทลักษณ์แบบดั้งเดิมชัดเจนกว่าเพลงคนกระโทก เพราะเพลงคนกระโทกมีทำนองที่เน้นโน้ตตามการใช้คำคู่และจังหวะที่กระชับคล้ายสำนวนกลอนเพลงก้อมและกลอนเพลงหัวเดียว แต่ยังคงใช้ฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม

กลุ่มที่ 2 เพลงอัศจรรย์และเพลงนางแมวขอฝน ซึ่งมีต้นรากจากกลอนเพลงก้อมผสมผสานกับกลอนหัวเดียว ทำนองปรากฏในวิถีของการยืนเสียงเกือบทุกห้องเพลงเป็นหลัก เช่น เพลงอัศจรรย์เน้นที่วิถีขึ้นสลับวิถียืนเสียงสม่ำเสมอ ในขณะเดียวกันเพลงนางแมวขอฝนเน้นใช้วิถีการยืนเสียงผสมโน้ตสุดท้ายของทุกครึ่งวรรคในวิถีลงสม่ำเสมอเช่นเดียวกัน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

กลุ่มที่ 3 เพลงโคราชรุ่งเรืองและเพลงโคราชขอต้อนรับ ซึ่งมีต้นรากจากกลอนเพลงก้อมผสมผสานกับกลอนหัวเดียวเช่นเดียวกับกลุ่มที่ 2 ปรากฏในวิถีลงหรือวิถีขึ้นก่อนในห้องที่หนึ่งแล้วต่อด้วยการยืนเสียงในห้องถัดไปอย่างสม่ำเสมอเช่นเดียวกันทั้งสองเพลง หากแต่ทำนองมีลักษณะการยืนเสียงหรือการซ้ำโน้ตเดิมถี่กว่าเพลงกลุ่มที่ 2

3. กระสวนทำนองสอดคล้องตามลักษณะคำร้อง เพลงโคราชแบบดั้งเดิมและเพลงโคราชแบบประยุกต์ปรากฏคล้ายกันในรูปแบบจังหวะยก 1-3 โน้ต แบบจังหวะสามัญ 2 โน้ต และแบบเก็บ 4 โน้ต ต่อหนึ่งห้องเพลงดังนี้

3.1 เพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏกระสวนทำนองแบบผสมผสานเนื่องด้วยความหลากหลายตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงทั้ง 4 ท่อน โดยท่อนที่ 1 และ 4 ปรากฏแบบปกติ แบบเก็บและแบบจังหวะยกตามจังหวะอิสระ เช่น xxxx -x-x ---x xx-x x-xx เป็นต้น ท่อนที่ 2 และ 3 ปรากฏเด่นชัดแบบจังหวะยกตามจังหวะสามัญเป็นส่วนใหญ่ เช่น xx-x x-xx xx-x x-xx xx-x xx-x -xxx x-xx เป็นต้น ซึ่งลีลาดังกล่าวสะท้อนผ่านคำร้อง แม้จะไม่ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ก็สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะจังหวะในตัวทำนองเพลง

3.2 เพลงโคราชแบบประยุกต์ปรากฏกระสวนทำนองแบบจังหวะยก 2-3 พยางค์ต่อ 1 ห้องเพลง สลับกับแบบจังหวะปกติและแบบเก็บ 2 และ 4 พยางค์ต่อ 1 ห้องเพลง เพื่อความสนุกสนาน โดยเน้นแบบจังหวะยกที่มีความหลากหลายมากขึ้นในเพลงโคราชรุ่งเรืองและเพลงโคราชขอต้อนรับ เช่น xx-x -xx- -xx- -xx- -xxx -xx- เป็นต้น ส่งผลให้เกิดความสนุกสนานสอดคล้องกับการบรรเลงโดยวงดนตรีสตริงลูกทุ่ง

4. การเล่นสัมผัสโน้ตสัมพันธ์กับคำประพันธ์ พบว่ามีความสัมพันธ์กันทั้งในเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและเพลงโคราชแบบประยุกต์ดังนี้

4.1 เพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏการใช้เสียงโดที่ลูกตกห้องสุดท้ายสัมผัสตามตามโครงสร้างต้นรากแบบดั้งเดิมทุกประการ ปรากฏการใช้ทำนองปลายลง ปรากฏโน้ตตำแหน่งสะดือเพลงที่สัมผัสโน้ตสุดท้ายของบทในลักษณะคู่ 5 คู่เสนาะ เสียงฟากับเสียงโดสูง แสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงระหว่างท่อน ปรากฏลูกตกสุดท้ายเสียงซอลของทำนองกระทู้ปลายลง ซึ่งไม่ใช่เสียงโดอย่างท่อน 1 และ 2 แสดงให้เห็นว่าทำนองกระทู้ปลายเป็นประโยคลงจบและท้าใหม่ในประโยคถัดไปยังท่อนสุดท้ายของบท ทำนองกระทู้ปลายจึงเปรียบเสมือนท่อนจบของช่วงจังหวะสามัญที่เชื่อมมาจากท่อนกระทู้ต้นและท่อนกระทู้ปลาย เพื่อส่งไปยังท่อนปลายลง

4.2 เพลงโคราชแบบประยุกต์ปรากฏการซ้ำทำนองแบบซ้ำท้ายประโยค ซ้ำหัวประโยค และปรากฏโน้ตสะดือเพลงตามโครงสร้างต้นรากแบบ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ดั้งเดิม ซึ่งปรากฏชัดเจนในเพลงโคราชซิ่งและเพลงคนกระโทกตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม กระสวนทำนองและวิถีของเส้นแนวดำเนินทำนองพบแบบ 4 พยางค์ติดต่อกัน ได้แก่ xxxx xxxx สอดคล้องตามคำประพันธ์ที่ใช้คำคู่ในเพลงโคราชซิ่ง ปรากฏการใช้โน้ต 2 พยางค์ต่อหนึ่งห้องเพลงแบบจังหวะสามัญ -x-x -x-x สะท้อนลีลาการเคลื่อนที่ของโน้ตได้อย่างชัดเจนในเพลงนางแมวขอฝน ซึ่งเป็นลีลาที่ต่างจากเพลงแบบประยุกต์เพลงอื่นที่เน้นการซ้ำโน้ตแบบ 2 ถึง 4 พยางค์ ในจังหวะยกและเก็บ

ผู้วิจัยได้ทำการถอดกระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนองของแต่ละเพลงตามโครงสร้างฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม 1 บท และเพลงโคราชแบบประยุกต์ในลักษณะเพลงที่มีต้นรากจากกลอนเพลงโคราชและต้นรากจากกลอนเพลงก้อมรวมเพลงละ 1 บท ทั้งนี้กระสวนทำนองที่ทำการถอดไว้ต่อไปนี้เป็นการวิเคราะห์โดยสรุปเฉพาะลีลาของทำนองที่เด่นชัด เพื่อใช้เป็นต้นรากของการประพันธ์เพลงวิวัฒน์เพลงโคราชในบทต่อไปดังนี้

1. เพลงโคราชแบบดั้งเดิม (1 บท)

ท่อนที่ 1 ทำนองอารัมภบท (เกริ่นนำ) ยาว 2 ประโยค

---x xxxx	**-xxx -x-x**	**xxxx --xx**	**-x- ---x xxxx**
---ฟ ฟซฟซ	-ซซซ -ล-ฟ	ซลซซ --ลซ	-ซ-- ซฟลซ
ยืนเสียง / ขึ้น	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ย้ำเสียง / ลง
xx-x xx-x	**xxxx xx-x**	**-x-x -xxx**	**-xxx xx-x**
ลดำ-ดำ ลซ-ฟ	ซลลดำ ลซ-ฟ	-ฟ-ซ -ซทดำ	-ฟซซ ทดำ-ดำ
ขึ้น / ลง	ขึ้น / ลง	ขึ้น / ขึ้น	ขึ้น / ขึ้น

ท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) ยาว 2 ประโยค

xxxx x-xx	**xx-x x-xx**	**xx-x -x-x**	**xx-x x-xx**
ลดำลดำ ดำ-ลล	ลล-ล ล-ซฟ	ลดำ-ล -ซ-ฟ	ซฟ-ซ ซ-ทด
ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ขึ้น

---x x-xx	**-x-x xxxx**	**-xxx x-xx**	**-x-x ---xx***
---ซ ซ-ทด	-ฟ-ฟ ซลซฟ	-ฟฟล ล-ซฟ	-รำ-ดำ -ลดำ*
ซ้ำทำนอง	ยืนเสียง / ลง	ซ้ำทำนอง	ยืนเสียง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ท่อนที่ 3 ทำนองกระทู้ปลาย (หลังปรบมือกลางกลอน) ยาว 1 ประโยค

xx-x xx-x	**-xxx xx-x**	**-xxx x-xx**	**-xxx xx-x**
ลล-ดๆ ลดๆ-ดๆ	-ลลฟ ลดๆ-ดๆ	-ลลฟ ฟ-ลดๆ	-ฟดๆดๆ ลดๆ-ซ
ยืนเสียง แบบขึ้น	ลง / ขึ้น	ซ้ำทำนอง	ขึ้น / ลง

ท่อนที่ 4 ทำนองกระทู้ปลายลง (ลงกลอน) ยาว 1 ประโยค

xxxx xx-x	**xxxx xx-x**	**xxx-x-x xxxx**	**-x-x ... -x--x***
ดๆดๆทท ทดๆ-ดๆ	ลซลดๆ -ล-ล	ลลฟฟ ลฟลล	-ซ-ซ -ซ-ฟ*
ลง / ขึ้น	ขึ้น / ยืน	ลง / ขึ้น	ยืน / ลง

2. เพลงโคราชซิ่ง 1 บท (ต้นรากฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม)

ประโยคที่ 1

	--xx -xxx	**--xx -x-x**	**--xx --xx**	**--xx -x-x**	**-x-x**
	--ซล -ลลฟ	--ซล -ซ-ซ	--ซซ -ซ-ล	--ซล -ล-ซ	-ซ-ฟ
	ขึ้น-ลง	ขึ้น-ยืน	ยืน-ขึ้น	ขึ้น-ลง	ลง

ประโยคที่ 2

-x-x	**-xxx -x-x**	**--xx -x-x**	**-xxx -xxx**	**-xxx -x-x**	
-ซ-ฟ	-ซซล -ซ-ล	--ซล -ล-ล	-ซซล -ซซฟ	-ซซล -ซ-ซ	
ลง	ขึ้น-ขึ้น	ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ลง	ขึ้น-ยืน	

ประโยคที่ 3

-x-x	**xx-x xx-x**	**xx-x -x-x**	**-xxx xx-x**	**xx-x -x-x**	
-ซ-ซ	ซล-ซ ซฟ-ซ	ซฟ-ซ -ฟ-ฟ	-ลซล ซฟ-ฟ	ซซ-ล -ซ-ซ	
ยืน	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	ยืน-ลง	ขึ้น-ยืน	

ประโยคที่ 4

---x-x-x	xx-x -x-x	xxxx -x-x	-x-x ---x	---- xx-x	
---ล-ซ-ซ	ซล-ซ -ซ-ท	ลซซล -ซ-ท	-ซ-ล ---ล	---- ซท-ท	
ยืน	ยืน-ขึ้น	ยืน-ขึ้น	ยืนเสียง	ขึ้น	

ประโยคที่ 5

	xxxx xx-x	-x-x -x-x	xx-x -x-x	xx-x -xxx	
	ลฟซล ซล-ล	-ซ-ซ -ซ-ล	ซล-ล -ซ-ล	ซล-ล -ซซฟ	
	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	ขึ้น-ลง	

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประโยคที่ 6

-x-x	xx-x -xxx	-xxx xx-x	xxxx xx-x	xx-x ---x	
-ซ-ฟ	ซล-ซ -ซซล	-ซซล ลซ-ซ	ซลซฟ ซล-ซ	ซล-ซ ---ฟ	
ลง	ยืน-ขึ้น	ขึ้น-ยืน	ลง-ยืน	ยืน-ลง	

ประโยคที่พบการเล่นคำคู่ในเพลงโคราชซิ่ง

	พี่อยากจะจุ่ม กระจุ๋มกระจิ๋ม	อยากแอบอยาก ริมกระจอกระแจ	ถ้าพี่ได้จุ่ม กระเจาะ กระแจะ	มิจากกับเจ้า แม่ดาวกระจาย	
	ลฟซล ซลซล	ลฟซซ ซซซซ	ลซลฟ ซซซซ	ลฟซล ลซซซ	
	xxxx xxxx	xxxx xxxx	xxxx xxxx	xxxx xxxx	
	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	ยืน-ยืน	

3. เพลงคนกระโทก 2 ประโยค (ต้นรากฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม) สะท้อนลีลาทำนองแบบบทร้อยกรองทั่วไป ซึ่ง 2 ประโยค เทียบเท่ากับ 1 บท ประกอบด้วย 2 บาท 4 วรรค) โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์และสรุปเฉพาะลักษณะทำนองที่มีความโดดเด่นไว้ดังนี้

ประโยคที่ 1 (เทียบเท่าบาทที่ 1 วรรคสดับและวรรครับตามบทประพันธ์)

	-ลฟฟ -ฟลล	-ฟ-ล --รร	-ร-ฟ -ฟรร	-ร-ฟ -รรร	
	-xxx -xxx	-x-x --xx	-x-x -xxx	-x-x -xxx	
	ลง-ขึ้น	ขึ้น-ลง	ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ยืน	

ประโยคที่ 2 (เทียบเท่าบาทที่ 2 วรรครองและวรรคส่งตามบทประพันธ์)

	--รฟ -ร-ร	-รฟร -รฟล	--ซล -ด-ล	-ลลล -ดลล	
	--xx -x-x	-xxx -xxx	--xx -x-x	-xxx -xxx	
	ขึ้น-ยืน	ยืน-ลง	ขึ้น-ยืน	ยืน	

สรุปลักษณะเฉพาะด้านกระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนอง (1 ประโยค)

--xx -x-x	-xxx -xxx	--xx -x-x	-xxx -xxx
ขึ้น-ยืน	ยืน-ลง	ขึ้น-ยืน	ยืน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

4. เพลงอัศจรรย์ 1 บท (ต้นรากฉันทลักษณ์แบบผสมผสานกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว)

ประโยคบาทที่ 1 วรรคสดับและวรรครับตามบทประพันธ์

	--ซล -ฟ-ฟ	รฟดร -ฟซฟ	--ดร -ฟ-ฟ	-ฟดร --ฟซ	
	--xx -x-x	xxxx -xxx	--xx -x-x	-xxx --xx	
	ขึ้น-ยืน	ยืน-ยืน	ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ขึ้น	

ประโยคบาทที่ 2 วรรครองและวรรคส่งตามบทประพันธ์

	--ฟซ -ฟซร	-ด-ร -ฟ-ฟ	--ฟฟ -ฟ-ร	-ฟ-ร -ซ-ฟ	
	--xx -xxx	-x-x -x-x	--xx -x-x	-x-x -x-x	
	ขึ้น-ลง	ขึ้น-ยืน	ยืน-ลง	ลง-ลง	

สรุปลักษณะเฉพาะด้านกระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนอง (1 ประโยค)

--xx -x-x	-xxx -xx	--xx -x-x	-x-x -x-x
ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ขึ้น	ยืน-ลง	ลง-ลง

5. เพลงนางแมวขอฝน 1 บท (ต้นรากฉันทลักษณ์แบบผสมผสานกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว)

ประโยคบาทที่ 1 วรรคสดับและวรรครับตามบทประพันธ์

	---ฟ -ฟ-ฟ ---ซ -ฟ-ฟ -ซ-ซ -ด-ด	----ซ --ดซ	-ด-ซ -ท-ซ	
	----x -x-x---x -x-x -x-x -x-x	---x --xx	-x-x x-x	
	ยืนเสียง	ยืนเสียง	ลง-ลง	

ประโยคบาทที่ 2 วรรครองและวรรคส่งตามบทประพันธ์

	---ซ -ท-ซ	-ท-ซ -ท-ซ	---ซ -ท-ซ	-ซ-ซ -ฟ-ฟ	
	---x -x-x	-x-x -x-x	---x -x-x	-x-x -x-x	
	ยืนเสียง	ลง-ลง	ยืนเสียง	ยืนเสียง	

สรุปลักษณะเฉพาะด้านกระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนอง (1 ประโยค)

---x -x-x	-x-x -x-x	---x -x-x	-x-x -x-x
ยืนแบบวิถีลง	ยืนแบบวิถีลง	ยืนแบบวิถีลง	ยืนแบบวิถีลง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

6. เพลงโคราชรุ่งเรือง 1 บท (ต้นรากฉันทลักษณ์แบบผสมผสานกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว)

ประโยคบาทที่ 1 วรรคสดับและวรรครับตามบทประพันธ์

	-รรฟ -รร-	-ร-ร -ร-ร	-ฟฟร -ฟฟ-	ฟร-ร -ซ-ล	
	-xxx -xx-	-x-x -x-x	-xxx -xx-	xx-x -x-x	
	ลง-ยืน	ลง-ยืน	ขึ้น-ยืน	ยืน-ขึ้น	

ประโยคบาทที่ 2 วรรครองและวรรคส่งตามบทประพันธ์

	--ฟร -ลล-	-ทรร -ลล-	รท-ร -ลล-	-รทร -ลลล	
	--xx -xx-	-xxx -xx-	xx-x -xx-	-xxx -xxx	
	ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ยืน	

สรุปลักษณะเฉพาะด้านกระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนอง (1 ประโยค)

-xxx -xx-	-x-x -x-x	xx-x -xx-	-xxx -xxx
ลง-ยืน	ลง-ยืน	ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ยืน

7. เพลงโคราชขอต้อนรับ 1 บท (ต้นรากฉันทลักษณ์แบบผสมผสานกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว)

ประโยคบาทที่ 1 วรรคสดับและวรรครับตามบทประพันธ์

	ซล-ล -ซล-	ซล-ล -ซล-	-ฟลล -ซล-	ซล-ล -ฟ-ซ	
	xx-x -xx-	xx-x -xx-	-xxx -xx-	xx-x -x-x	
	ยืนเสียงขึ้น	ยืนเสียงขึ้น	ยืนเสียงขึ้น	ยืนเสียงขึ้น-ขึ้น	

ประโยคบาทที่ 2 วรรครองและวรรคส่งตามบทประพันธ์

	-ซล- -ลล-	ซล-ซ -ซซ-	-ซซล -ฟซ-	-ซลล -ฟซซ	
	-xx- -xx-	xx-x -xx-	-xxx -xx-	-xxx -xxx	
	ยืนเสียงขึ้น	ยืนเสียงขึ้น	ยืนเสียงขึ้น	ยืนเสียงขึ้น-ขึ้น	

สรุปลักษณะเฉพาะด้านกระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนอง (1 ประโยค)

xx-x -xx-	xx-x -x-x	-xxx -xx-	xx-x -x-x
ยืนเสียง ขึ้น	ยืนเสียง ขึ้น-ขึ้น	ยืนเสียง ขึ้น	ยืนเสียง ขึ้น-ขึ้น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

3.3.2.3 ทำนองสร้อย

3.3.2.3.1 ความหลากหลายของกลุ่มเสียง

การวิเคราะห์กลุ่มเสียงผู้วิจัยได้ใช้ขลุ่ยเพียงออในการเทียบเสียงคำร้อง โดยพบว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิมใช้เสียงในกลุ่มเสียง ฟซลXดรX ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงเดียวกับทำนองกลอน โดยปรากฏเสียงเชื่อมเสียงที เพื่อให้เกิดความแปร่งของเสียงตามสำเนียงโคราชอย่างโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ ในขณะที่เพลงโคราชแบบประยุกต์พบกลุ่มเสียงที่มีความหลากหลายมากกว่า ได้แก่ รมฟXลทX มฟซXทดX ฟซลXดรX ซลทXรมX โดยส่วนใหญ่ใช้โน้ตเฉพาะลำดับที่ 1 ถึง 3 ของกลุ่มเสียง ยกเว้นเพลงนางแมวขอฝนที่ใช้โน้ตต่างลำดับในกลุ่มเสียง รมฟXลทX สะท้อนลีลาทำนองอีกลักษณะหนึ่งในทำนองเพลงโคราชแบบประยุกต์ ขณะเดียวกันส่วนคล้ายกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิม กล่าวคือ เพลงโคราชซึ่งยังคงใช้กลุ่มเสียงเดียวกับทำนองกลอน คือ ฟซลXดรX แสดงให้เห็นชัดว่ามีต้นรากมาจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิมเช่นเดียวกับทำนองกลอน ซึ่งแตกต่างจากเพลงอัศจรรย์ เพลงนางแมวขอฝน เพลงโคราชรุ่งเรืองและเพลงโคราชขอต้อนรับ ที่นิยมใช้กลุ่มเสียงอื่น ทั้งนี้ เพลงคนกระโทกไม่พบการใช้ทำนองสร้อย

3.3.2.3.2 ความหลากหลายของวิธีการร้อง

ทำนองสร้อยของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏแบบสอดประสานภายในท่อนกระทู้ต้นในจังหวะสามัญ โดยไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลง ในขณะที่เพลงโคราชแบบประยุกต์ปรากฏในลักษณะการร้องระหว่างบท ทั้งแบบปกติและแบบล้อ โดยมีเครื่องดนตรีวงสตริงลูกทุ่งบรรเลงประกอบ มุ่งเน้นความกระชับและสนุกสนานมากกว่าเพลงแบบดั้งเดิม

3.3.2.3.3 รูปแบบทำนองสร้อย

1. เพลงโคราชแบบดั้งเดิม จำแนกได้ 3 รูปแบบ จาก 5 รูปแบบดังนี้

รูปแบบแรก ลักษณะทำนองทั่วไปหรือดั้งเดิม กล่าวคือ ลักษณะทำนองสั้นแบบดั้งเดิมในลักษณะจังหวะยืนเสียงเดิมตามจังหวะลูกตก “ชะ ชะ ชะ ชัยยะ ชัยยะ” ตามกระสวนทำนองดังนี้

---X	-X-X	--XX	--XX

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

รูปแบบที่สอง ลักษณะทำนองสั้นในจังหวะยืนปกติตามจังหวะลูกตก มีความสนุกสนานมากขึ้นจากแบบดั้งเดิม โดยปรากฏ 2 ลักษณะ ลักษณะแรกคือ “ชะ ชะ ช่า...(อา...)” ลักษณะที่สองคือ “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา...” โดยลักษณะที่สองมีการใช้โน้ตอัตราถี่ขึ้น เน้นความหลากหลายของทำนอง ตามกระสวนทำนองดังนี้

“ชะ ชะ ช่า...(อา...)”

---X	-X-X

“ชัย ยะ ชะ ชิ ชา...”

-X-X	-XXX

รูปแบบที่สามคือ ลักษณะทำนองยาวในจังหวะยืนปกติตามจังหวะลูกตก ปรากฏอัตราการใช้โน้ตมากขึ้น ทำนองมีความหลากหลายของโน้ตขึ้น พบการเน้นคำลงท้ายโดยการซ้ำคำในสำนวน แสดงให้เห็นลีลาทำนองที่ต่างจากรูปแบบที่ 1 และ 2 ส่งผลให้ทำนองมีกระชับและความสนุกสนานมากขึ้น โดยลักษณะแรกคือ “ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ช่า...” ลักษณะที่สองคือ “ชัย ยะ ชะ ชิ ช้า ชา ชิ ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ชา...” หากแต่เป็นการยืดขยายจากลักษณะที่ 1 รูปแบบยาว โดยเพิ่มการซ้ำทำนองคำว่า “ชาชิชา” ส่งผลให้ทำนองยาวขึ้นจากเดิม ตามกระสวนทำนองดังนี้

“ชัย ยะ ชะ ชิ ชา ชา ชัย ยะ ชะ ชิ ช่า...”

-X-X	**-XXX**	---X	-X-X	**-XXX**			

“ชัย ยะ ชะ ชิ ช้า **ชา ชิ ชา** ชัย ยะ ชะ ชิ ชา...”

-X-X	**-XXX**	**---X**	**-X-X**	-X-X	**-XXX**		

โดยสรุปจากสามรูปแบบทำนองสร้อยในเพลงโคราชแบบดั้งเดิมพบว่ามีการสร้างสรรค์มีความสัมพันธ์กันเป็นวิวัฒน์ โดยการปรับยืดขยายจากรูปแบบแรกสู่รูปแบบที่สองและสามตามลำดับ เน้นเรื่องอัตราการใช้คำที่มากขึ้น การซ้ำคำในทำนอง ส่งผลให้ลีลาของทำนองเกิดความหลากหลายและยาวขึ้นตามลำดับ โดยเฉพาะรูปแบบที่สามแสดงให้เห็นถึงการวิวัฒน์จากรูปแบบแรกอย่างชัดเจน ซึ่งสะท้อนว่าทำนองกระทู้ต้นมีจังหวะสามัญควบคุมอยู่จริง แม้ว่า

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เพลงโคราชแบบดั้งเดิมจะไม่ใช้เครื่องดนตรี แต่การสอดประสานทำนองสร้อยยังคงดำเนินคู่ขนานกับท่อนกระทู้ต้นได้อย่างลงตัวตามระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช

2. เพลงโคราชแบบแบบประยุกต์ จำแนกได้ 3 รูปแบบ จาก 5 รูปแบบดังนี้

รูปแบบแรก ลักษณะทำนองทั่วไปแบบสั้น ด้วยวิธีร้องระหว่างบท พบว่ามี 2 ลักษณะคือ แบบยาว 6 ห้อง ๆ ละ 2 โน้ต และแบบยาว 8 ห้อง ๆ ละ 2-3 โน้ตต่อห้องเพลง ปรากฏในลักษณะจังหวะตกปกติ ทั้ง 2 ลักษณะ

เพลงนางแมวขอฝน แบบ 6 ห้อง

----	ชัยชะ	----	ชัยชะ	ชัยยะ	ชัยชาย
----	-ฟ-ท	----	-ฟ-ท	-ท-ร	-ฟ-ท
----	-x-x	----	-x-x	-x-x	-x-x

เพลงโคราชรุ่งเรือง แบบ 8 ห้อง

ชัย ยะ	ชะชิชา	----	----	ชัย ยะ	ชะชิชา	----	----
-ด-ท	-ทรด	----	----	-ล-ซ	-ซทล	----	----
-x-x	-xxx	----	----	-x-x	-xxx	----	----

รูปแบบที่สอง ลักษณะทำนองทั่วไปแบบยาวด้วยวิธีร้องระหว่างบท พบว่ามี 2 ลักษณะคือ แบบยาว 8 ห้อง ๆ ละ 2 โน้ต ปรากฏในลักษณะจังหวะตกปกติและจังหวะยก และแบบยาว 3 ประโยค ห้องละ 1-2 โน้ต ปรากฏในลักษณะจังหวะตกปกติ

เพลงโคราชซิ่ง แบบยาว 8 ห้อง

----	ชัย ช่ะ	----	ชัย ช่ะ	ชัย ยะ	ชัยช่าย	ชัย ยะ	ช่ายเอย
----	-ร-ซ	----	-ร-ซ	-ล-ฟ	**-ซล-**	-ล-ฟ	-ล-ซ
----	-x-x	----	-x-x	-x-x	**-xx-**	-x-x	-x-x

ปรากฏในเพลงอัศจรรย์ แบบยาว 3 ประโยค

เอ้อเอ้อ	เอ่อเอย	----	----	เอ้อเอ้อ	เอ่อเอย	----	----
-ม-ม	-ร-ด	----	----	-ม-ม	-ร-ด	----	----
-x-x	-x-x	----	----	-x-x	-x-x	----	----

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เอ้อ	เอ่อเอย	เอ้อ	เอ่อเอย	เอ้อ	เอ่อเอย	----	----
---ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	----	----
---x	-x-x	---x	-x-x	---x	-x-x	----	----
เอ้อเอ้อ	เอ่อเอย	เอ้อ	เอ่อเอย	เอ้อ	เอ่อเอย	----	----
-ม-ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	---ม	-ร-ด	----	----
-x-x	-x-x	---x	-x-x	---x	-x-x	----	----

รูปแบบที่สาม ลักษณะทำนองล้อแบบยาวด้วยวิธีร้องระหว่างบท เน้นการร้องอย่างการล้อของพวกหน้าพวกหลังในลักษณะการซ้ำสำนวน ด้วยวิธีซ้ำวรรคและซ้ำประโยค พบว่ามีลักษณะยาว 2 ประโยค (รวมการซ้ำประโยค) ห้องละ 2-3 โน้ต ปรากฏในลักษณะจังหวะตกปกติและจังหวะยกแบบ 3 โน้ต คำร้องเป็นคำประพันธ์เดียวกับเพลงโคราชรุ่งเรือง ซึ่งปรากฏในเพลงโคราชขอต้อนรับดังนี้

ชัย ยะ	**ชะชิชา**	(----	----)	ชัย ยะ	**ชะชิชา**	(----	----)
-ล-ซ	**-ซทล**	(----	----)	-ม-ร	**-รฟม**	(----	----)
-x-x	**-xxx**	(----	----)	-x-x	**-xxx**	(----	----)

โดยสรุปจากสามรูปแบบทำนองสร้อยในเพลงโคราชแบบประยุกต์ พบว่ามีการสร้างสรรค์มีความสัมพันธ์กันอย่างเป็นวิวัฒน์เช่นเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เน้นการซ้ำวรรค ซ้ำประโยค ในลักษณะของการล้อ โดยการปรับยืดขยายจากรูปแบบที่มีจำนวนคำและจำนวนห้องน้อยสู่รูปแบบที่ใช้จำนวนมากขึ้น ปรากฏทั้งแบบ 6 ห้อง 8 ห้อง 2 ประโยค และ 3 ประโยค ส่งผลให้ลีลาของทำนองเกิดความหลากหลายและมีทำนองยาวขึ้น โดยเฉพาะรูปแบบที่สองของเพลงอัศจรรย์และรูปแบบที่สามของเพลงโคราชขอต้อนรับ แสดงให้เห็นถึงการวิวัฒน์จากรูปแบบเดิมสู่ความร่วมสมัยอย่างชัดเจน นอกจากการใช้เครื่องดนตรีประกอบ ทำนองสร้อยก็เสมือนสิ่งที่ช่วยส่งเสริมให้เกิดความเร้าใจมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ ทำนองสร้อยในเพลงโคราชแบบประยุกต์ ยังคงสะท้อนทำนองสร้อยต้นรากเดิมไว้ “ชะ ชะ ช่าย” หากแต่มีการปรับวิธีการใช้ โดยสอดแทรกและบูรณาการได้อย่างลงตัว แสดงสัญลักษณ์ว่าด้วยระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิมไว้อย่างมั่นคง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

3.3.2.4 ทำนองเอื้อน

ผู้วิจัยสรุปได้ว่าทำนองเป็นวรรคสั้น ๆ อย่างในเพลงโคราชแบบดั้งเดิมโดยนิยมทำนองที่ว่า “เอ๊อะๆๆๆๆ” ในขณะที่เพลงโคราชแบบประยุกต์นิยมใช้ทำนองที่ว่า *“ดอกหนาน้องนา …”* และ *“ชะ ชะ ช่าย…”* ความเหมือนคือนิยมใช้ในตำแหน่งก่อนคำสุดท้ายของประโยคที่ 1 ทำนองอารัมภบทและท่อนที่ 4 ทำนองปลายลง โดยลักษณะทำนองเอื้อนทั้งแบบประยุกต์และแบบดั้งเดิมยังคงลักษณะนุ่มนวล อ่อนหวาน เพื่อเชื่อมระหว่างคำประพันธ์ให้เกิดความไพเราะ ทั้งนี้ ทำนองเอื้อนในเพลงแบบประยุกต์เป็นทำนองใหม่และสั้น ใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX ยาวประมาณ 2 ห้องเพลงหรือครึ่งวรรค เพื่อสร้างอรรถรสในการฟังและเป็นสัญลักษณ์ในช่วงตำแหน่งคำที่สำคัญคือ ช่วงสะดือเพลงและช่วงจบประโยคที่ 1 เฉพาะในเพลงที่แบบประยุกต์ที่มีต้นรากฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิม ดังนั้น เพลงแบบประยุกต์ที่มีต้นรากแบบผสมผสานกลอนชนิดอื่น จึงไม่ปรากฏทำนองเอื้อน เนื่องด้วยข้อจำกัดเรื่องฉันทลักษณ์ จังหวะและคำร้องที่มีจำนวนมาก ส่งผลให้ไม่เอื้อต่อการร้องทำนองเอื้อนในบทเพลง

3.3.3 จังหวะ

ผู้วิจัยสรุปได้ว่ามีความแตกต่างและหลากหลายอย่างชัดเจน โดยจุดประสงค์ของการร้องมุ่งเน้นความสนุกสนานผสมผสานแนวคิดภูมิปัญญาด้านฉันทลักษณ์เพลงโคราชทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ ซึ่งลักษณะจังหวะปรากฏแบบจังหวะลอยและจังหวะสามัญตามจังหวะตกของห้องเพลง โดยจังหวะในทำนองกลอนเพลงโคราชแบบประยุกต์ทั้งที่เรียกว่า เพลงโคราชซิ่งและเพลงลูกทุ่งผสมสำเนียงโคราช ปรากฏลักษณะจังหวะสามัญที่ตายตัว ชัดเจน อัตราจังหวะกระชับค่อนข้างเร็วอย่างจังหวะสองชั้นและชั้นเดียวในเพลงไทย หรือตามแต่อัตราจังหวะการบรรเลงของวงดนตรีสตริงลูกทุ่ง โดยเมื่อนำมาวิเคราะห์กับจังหวะในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม พบว่ามีลักษณะคล้ายในช่วงท่อนกระทู้ต้นหรือท่อนปรบมือกลางกลอน ความยาว 2 ประโยค ซึ่งสรุปได้ว่ามีลักษณะจังหวะสามัญเช่นเดียวกัน ตามตัวอย่างเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น ยาว 2 ประโยค ดังนี้

1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6
น้ำอบน้ำหอมพร้อมโฉลม		ดูคำคมงามแฉล้ม		ทั้งประแป้งแต่งแต้ม		มาร่ายรำนำฉลอง	
รำนำฉลอง		แคล้วคล่องเฉลียวฉลาด		สมศักดิ์ศรีชาวโคราช		แม่โฉม … *เฉลา…วา**	

ตัวอย่าง เพลงโคราชแบบประยุกต์ ประโยคที่ 1 และ 2 เพลงโคราชซิ่ง

1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6
ถ้าได้ มีแม่หม่อม		มาไว้ เป็นเมีย		ว่ามัน จะเสีย …		ดอกหนา น้องนา … เป็นใหม่	
ว่าแต่ตัว ของน้อง		อยากได้ แนวไหน		พี่จะซื้อ ให้แม่หม่อม		ให้เป็นเมา เป็นมัว	

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

อย่างไรก็ตามลักษณะจังหวะยังคงปรากฏ 2 ลักษณะคือ จังหวะลอยและจังหวะสามัญ เช่นเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิม หากแต่ในเพลงโคราชแบบประยุกต์จะปรากฏช่วงทำนองจังหวะลอยเฉพาะช่วงการร้องโอ่ขึ้นต้นบทเพลง หากแต่มีวงดนตรีบรรเลงคลอการร้องโอ่ด้วย กล่าวโดยสรุปได้ว่า เพลงโคราชแบบประยุกต์ดำเนินทำนองตามจังหวะตกปกติในอัตราจังหวะกระชับถึงเร็ว ควบคุมจังหวะด้วยวงดนตรีสตริงลูกทุ่ง ในขณะเพลงโคราชแบบดั้งเดิมดำเนินทำนองในจังหวะลอย เริ่มตั้งแต่ช่วงทำนองโอ่ เข้าสู่ทำนองท่อนที่ 1 3 และ 4 ส่วนจังหวะสามัญชัดเจนขึ้นเฉพาะในช่วงทำนองท่อนที่ 2 ตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชโดยแท้

นอกจากนี้ ลักษณะของการดำเนินทำนองที่เกินจังหวะ 8 ห้อง โดยใช้วิธีการซ้ำท้าย ซึ่งส่งผลให้ลักษณะจังหวะมีความน่าสนใจและสนุกสนานมากขึ้น ดังตัวอย่าง เพลงโคราชซิ่ง ประโยคที่ 1 และ 2 บทแรก

ซ้ำท้าย	ห้อง 1	ห้อง 2	ห้อง 3	ห้อง 4	ห้อง 5	ห้อง 6	ห้อง 7	ห้อง 8	จังหวะเกิน
	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	1 2 3 4	5 6 7 8	
	ถ้าได้ มีแม่หม่อม		มาไว้ เป็นเมีย		ว่ามัน จะเสีย ...		ดอกหนา น้องนา		*เป็นใหม่*
เป็นใหม่	ว่าแต่ตัว ของน้อง		อยากได้ แนวไหน		พี่จะซื้อให้แม่หม่อม		ให้เป็นเมา เป็นมัว		

จังหวะในทำนองสร้อยของเพลงโคราชทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์พบว่ามีจังหวะในตัวทำนองชัดเจน โดยจังหวะในเพลงแบบดั้งเดิมปรากฏในลักษณะของจังหวะลอยแบบสอดประสานทำนองในท่อนกระทู้ต้น ส่วนในเพลงแบบประยุกต์ปรากฏอย่างชัดเจนว่าเป็นจังหวะสามัญเนื่องจากเป็นการร้องระหว่างบทและมีดนตรีบรรเลงประกอบทำนองสร้อย

จังหวะในทำนองเอื้อนของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏเป็นคำหนึ่งพยางค์ ซึ่งไม่สามารถบ่งบอกลักษณะจังหวะได้ชัดเจน ต่างจากเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่ปรากฏสองลักษณะคือ ลักษณะจังหวะลอยในทำนองร้องว่า “ช่ะ ช่ะ ช่าย” และลักษณะจังหวะสามัญตามจังหวะตกปกติในทำนองร้องว่า “ดอกหนาน้องนา...”

อัตลักษณ์ด้านจังหวะของเพลงโคราชทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์สะท้อนลีลาจังหวะที่สัมพันธ์กับโครงสร้างฉันทลักษณ์ เริ่มตั้งแต่ทำนองโอ่ ทำนองกลอน ทำนองสร้อยและสำนวนเอื้อน มุ่งเน้นความสนุกสนาน โดยเฉพาะในเพลงแบบประยุกต์ ที่ยังคงไว้ซึ่งลีลาจังหวะลอยแบบดั้งเดิมในช่วงทำนองโอ่และช่วงทำนองเอื้อน อย่างไรก็ตามเพลงโคราชทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ยังคงสร้างอรรถรสผ่านลีลาจังหวะได้อย่างน่าสนใจ หากแต่มีความหลากหลายของจังหวะที่ต่างกัน แสดงให้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เห็นภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของหมอเพลงโคราชอย่างเป็นวิวัฒน์ โดยครูกำปั่น ข่อยนอก เป็นบุคคลท่านแรกที่ได้บุกเบิกสร้างสรรค์เพลงโคราชแบบประยุกต์จากแนวคิดเพลงโคราชแบบดั้งเดิมผนวกกับแรงบันดาลใจและความคิดสร้างสรรค์ที่เชื่อมโยงกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม จนกระทั่งตกผลึกเป็นลีลาจังหวะเพลงโคราชจากดั้งเดิมสู่ปัจจุบันอย่างร่วมสมัย ซึ่งยังคงอนุรักษ์รากฐานเดิมไว้เป็นฐานของการสร้างสรรค์สิ่งใหม่

3.3.4 องค์ประกอบการแสดง

ผู้วิจัยสรุประเบียบวิธีด้านองค์ประกอบการแสดงตามแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอก โดยจำแนกได้ 12 ประการดังนี้

3.3.4.1 หมอเพลงโคราช

หมอเพลงโคราชทั้งแบบประยุกต์และแบบดั้งเดิมยังคงต้องอาศัยคุณสมบัติทั้งด้านสติปัญญา ไหวพริบปฏิภาณและภูมิความรู้ด้านประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ สังคม วัฒนธรรม ความเชื่อ ค่านิยม วิถีชีวิต ทั้งทางโลกและทางธรรม เพื่อที่จะสามารถคิดสร้างสรรค์คำประพันธ์ได้อย่างงดงาม การคิดประดิษฐ์ใช้คำคู่ควรมีความหลากหลาย ควรมีทักษะด้านภาษา โดยเฉพาะการเล่นสัมผัสตามฉันทลักษณ์ว่าด้วยการเล่นสัมผัสใน สัมผัสนอก สัมผัสบังคับ สัมผัสอิสระ การเล่นคำ การเล่นความหมายอย่างสละสลวย อีกทั้ง หมอเพลงที่มีความสามารถในการว่าเพลงจะต้องมีครบองค์ 4 คือ “ปัญญาดี เสียงดี ชั้นเชิงดี และใจเย็น” โดยการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมจะประกอบด้วยหมอเพลงชายและหญิงฝ่ายละ 1 คน หรือ 2 คน ในขณะที่เพลงโคราชแบบประยุกต์สามารถร่วมร้องได้ถึง 4 คน นอกจากนี้ เพลงโคราชแบบดั้งเดิมต้องอาศัยความชำนาญในการด้นสดตามที่ผู้ฟังขอในขณะทำการแสดง ต่างจากเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่มีการเตรียมการเรื่องลักษณะเพลงที่จะร้องไว้ล่วงหน้าตามที่ผู้ว่าจ้างประสงค์

3.3.4.2 ผู้ฟัง

เพลงโคราชทั้งแบบประยุกต์และแบบดั้งเดิม ผู้ฟังต้องอาศัยทักษะการฟังเพลงโคราช มีความเข้าใจเนื้อเรื่องที่โต้ตอบ เข้าใจวิธีการแก้สำนวนกลอนและรู้เรื่ององค์ประกอบของเพลง โดยเพลงโคราชแบบประยุกต์ปรากฏการเล่นสัมผัสคำคู่เป็นจำนวนมากกว่า ประกอบกับมีจังหวะที่สนุกสนานมากขึ้น ส่งผลให้การฟังเพลงเกิดอรรถรสทางภาษาและดนตรีที่แปลกใหม่น่าสนใจขึ้น เหมาะสมต่อผู้ฟังทุกเพศทุกวัย เพราะภาษาฟังเข้าใจได้ง่าย ส่งผลให้ผู้ฟังมีส่วนร่วมในการร้องและ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เต้นรำร่วมกัน ในขณะที่ความเข้าใจฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมเป็นสิ่งสำคัญต่อการฟังเพลงโคราชทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ เพราะจะช่วยให้ผู้ฟังเกิดอรรถรสมากยิ่งขึ้นเช่นกัน

3.3.4.3 บทร้อง

เพลงโคราชแบบประยุกต์เป็นการนำเอาบทร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิมมาปรับแต่งให้สนุกสนานขึ้นผสมผสานกับลักษณะกลอนหัวเดียวและกลอนเพลงก้อม เช่น เพลงอัศจรรย์ เพลงนางแมวขอฝน เพลงโคราชรุ่งเรือง เพลงโคราชขอต้อนรับ บ้างเป็นการประพันธ์ใหม่โดยนำฉันทลักษณ์เพลงโคราชแบบดั้งเดิมมาปรับแต่งคำประพันธ์ด้วยคำคู่ให้เกิดความสนุกสนาน เช่น เพลงโคราชซิ่ง เพลงคนกระโทก โดยเนื้อหายังคงประกอบด้วยรูปแบบเนื้อหาต่างๆที่ปรากฏในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เน้นเนื้อหาเพลงเกี้ยว เนื้อหาที่มีใจความสองแง่สองง่าม หากแต่เพลงโคราชแบบประยุกต์มีเนื้อหาที่กระชับ เข้าใจง่ายมากกว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ซึ่งรูปแบบของการประพันธ์บทร้องจะเน้นส่วนที่เป็น “เนื้อความ” มากกว่า “พลความ” ต่างกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมที่เน้นทั้งสองส่วน

3.3.4.4 ทำนอง

เพลงโคราชทั้งแบบประยุกต์และแบบดั้งเดิมยังคงปรากฏทำนองที่มีลักษณะเสียงต่ำเสียงสูงตามแบบภาษาไทยโคราช ลักษณะเนื้อและทำนองเรียกว่า “ร้อยเนื้อ ทำนองเดียว” เช่นเดียวกัน หากแต่ในเพลงโคราชแบบประยุกต์มีทำนองที่สูง ๆ ต่ำ ๆ ในลักษณะจังหวะยกด้วยโน้ต 1 ถึง 3 ตัวต่อห้องเพลง ปรากฏการใช้คำคู่ในอัตราส่วนที่ถี่มากกว่า พบการใช้จำนวนคำในแต่ละวลีเน้นการซ้ำคำและซ้ำวรรคมากกว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ส่งผลให้ทำนองเพลงโคราชแบบประยุกต์มีความกระชับและเร้าใจ

3.3.4.5 จังหวะ

เพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏทั้งจังหวะลอยและจังหวะสามัญ ต่างจากเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่ปรากฏชัดเจนในลักษณะจังหวะสามัญตามจังหวะตกปกติอย่างอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว บ้างเป็นจังหวะสามช่าอย่างเพลงลูกทุ่ง ส่งผลให้เกิดความสนุกสนานมากขึ้น จึงทำให้ไม่เอื้อต่อการเอื้อนแบบ 1 พยางค์ในเพลงโคราชแบบประยุกต์ หากแต่เป็นการเอื้อนในจังหวะที่ปรากฏเป็นสำนวนหรือทำนองสั้น ๆ ทั้งนี้ สืบเนื่องจากเพลงโคราชแบบประยุกต์มีการใช้เครื่องดนตรีประกอบการร้อง ซึ่งในขณะที่เพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏเพียงการปรบมือให้จังหวะและนิยมปรบมือ 1 จังหวะในตำแหน่งสะดือเพลงเสมอ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

3.3.4.6 การร่ายรำ

เพลงโคราชแบบดั้งเดิมประกอบด้วยท่ารำประกอบด้วย 5 ท่ารำ ได้แก่ ท่าช้างเทียมแม่ ท่าปลาไหลพันพวง ท่ายอง ท่าประจัญบาน ท่าจ๊ก หมอเพลงรำได้ตามอิสระ ไม่มีข้อกำหนดตายตัว หากแต่นิยมรำช่วง “ท่อนกระทู้ต้น” หรือ “ท่อนเดินกลอน” เนื่องจากเป็นช่วงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ ในขณะที่เพลงโคราชแบบประยุกต์มีความสมัยใหม่ จึงพบเพียงการเคลื่อนไหวทางร่างกายตามจังหวะเพลงอย่างคอนเสิร์ตวงดนตรีลูกทุ่ง โดยเน้นที่การเต้นของหางเครื่องเป็นหลัก นอกจากนี้พบท่าทางลักษณะหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในเพลงโคราชแบบดั้งเดิมคือ ท่ามือป้องหู ใช้เฉพาะช่วงการร้องโอ่เพื่อฟังเสียงตนเองได้ชัดขึ้น

3.3.4.7 การแต่งกาย

หมอเพลงโคราชแบบดั้งเดิมนิยมแต่งกายอย่างในอดีต กล่าวคือ ฝ่ายชาย นุ่งผ้าโจงกระเบนสีพื้น แบบพื้นเมือง สวมเสื้อคอกลมแขนสั้นไม่จำกัดสี มีผ้าขาวม้าคาด ส่วนฝ่ายหญิงนุ่งผ้าโจงกระเบนเหมือนฝ่ายชาย สวมเสื้อรัดรูปสีพื้น ไม่มีปกแขนสั้นหรือแขนกระบอกยาวเลยข้อศอก บ้างมีพลูจีบหรือดอกไม้ทัดหู ในขณะที่เพลงโคราชแบบประยุกต์ในอดีตเริ่มแรกนิยมแต่งกายคล้ายกับการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิม แต่สีสันสดใสกว่า บ้างเป็นชุดสากล การแต่งกายบางคณะไม่มีแบบแผนตายตัว สำหรับคณะกำปั่น บ้านแท่น จะเน้นที่การแต่งกายของหางเครื่องให้มีสีสดใส มีการเปลี่ยนชุดสลับกันไปเพื่อความเหมาะสม

3.3.4.8 สถานที่

เพลงโคราชแบบประยุกต์แตกต่างจากการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยปรากฏในรูปแบบคอนเสิร์ตกลางแจ้งพร้อมเครื่องเสียงขนาดใหญ่ เวทีสามารถรองรับวงดนตรีลูกทุ่งและหางเครื่องจำนวนมากได้ ตามแต่ความประสงค์ของผู้ว่าจ้าง ในขณะที่เพลงโคราชแบบดั้งเดิมในปัจจุบันยังคงใช้โรงเพลง แต่เป็นโรงเพลงที่ทำจากวัสดุที่ทนทาน เพราะต้องอยู่กลางแจ้งเป็นเวลานานได้ เช่น บริเวณหน้าอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีและวัดศาลาลอย ต่างจากอดีตที่จะสร้างโรงเพลงที่ใช้ทำการแสดงชั่วคราว โดยโรงเพลงจะสร้างยกสูงจากพื้น 1 เมตร ประกอบด้วยเสา 4 เสา มุงหลังคาด้วยก้านมะพร้าวสำหรับแสดง นำครกตำข้าววางคว่ำลงและตั้งถังตักน้ำวางไว้บนครก เพื่อไว้ดื่มเมื่อกระหาย ทั้งนี้ การแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมในอดีตสามารถพบเห็นและแสดงได้ทุกเวลา ทุกสถานที่ ๆ ได้มีการพบปะกันในกลุ่มชาวบ้าน โดยเฉพาะในอดีตนิยมร้องเล่นที่ลานหน้าบ้าน

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3.3.4.9 แสง เสียง เครื่องดนตรี

เพลงโคราชแบบดั้งเดิมพบว่าไม่มีการใช้ดนตรีประกอบ ใช้การปรบมือหรือฉิ่งอย่างในปัจจุบัน แสงและเสียงประดิษฐ์ทำขึ้นเองตามแบบชาวบ้าน ในอดีตใช้ไต้ช้าง (ไต้รุ่ง) ให้แสงสว่าง ต่อมาเปลี่ยนเป็นตะเกียง ในอดีตไม่มีเครื่องขยายเสียง หมอเพลงจึงต้องมีเสียงที่ดังชัดเจน ภายหลังใช้ไมโครโฟนห้อยจากคานโรงเพลง ในขณะที่เพลงโคราชประยุกต์เน้นแสง เสียง เครื่องดนตรีอย่างวงลูกทุ่ง วงสตริง มีการใช้กลองทอม บองโก้ คองก้า คาเบลล์ กลองชุด อิเล็กโทน คีย์บอร์ด เพื่อเสริมแต่งความไพเราะและให้เกิดจังหวะที่สนุกสนาน บ้างนำมาผสมผสานกับวงหมอลำ ลิเก กีตาร์ กีตาร์เบส อย่างวงดนตรีสตริงสมัยใหม่ ทั้งนี้ จะมีการปรับลักษณะฉันทลักษณ์ให้เหมาะสมกับการบรรเลงดนตรี

3.3.4.10 โอกาสที่ใช้ในการแสดง

เพลงโคราชประยุกต์พบเห็นได้ตามสถานที่ต่าง ๆ โดยทั่วไปตามที่มีผู้ว่าจ้างติดต่อหาเพลง ซึ่งจะมีค่าใช้จ่าย ค่าเช่าเครื่อง เวทีขนาดใหญ่ ระบบแสงเสียง ในอัตราค่าจ้างตามแต่จำนวนผู้แสดง โดยการแสดงใช้เวลาประมาณ 6 ชั่วโมง เป็นการแสดงที่เหมาะสมทั้งเด็ก วัยรุ่น และผู้ใหญ่ ในขณะที่เพลงโคราชแบบดั้งเดิมใช้ในโอกาสหลัก ๆ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะแรกคือ พิธีการ ปรากฏทั้งในงานมงคลและงานอวมงคล ซึ่งนิยมแสดงในงานที่เกี่ยวกับความเชื่อ เช่น แสดงเพื่อแก้บนท้าวสุรนารี หรืองานที่มีลำดับขั้นตอนเป็นพิธีการ เช่น งานบวช งานทำบุญบ้าน ลักษณะที่สองคือ เพื่อความบันเทิง ปรากฏเพื่อความสนุกสนานเป็นสำคัญ ไม่มีลำดับพิธีการตายตัว มีความเรียบง่าย เน้นสอดแทรกความสนุกสนานให้แก่ผู้ฟังและผู้ว่าจ้าง

3.3.4.11 ขั้นตอนการแสดง

เพลงโคราชแบบดั้งเดิมจะเริ่มจากการเชิญฝ่ายหนึ่งขึ้นร้องก่อน ตั้งเสียงหรือเทียบเสียงด้วยทำนองโอ่ ใช้มือป้องหูข้างหนึ่งเพื่อให้ฟังเสียงตนเองได้ชัดเจนขึ้น การโอ่เป็นสัญลักษณ์ประกาศว่าจะเริ่มการร้องเพลงโคราชในสถานที่นี้ จากนั้นร้องเข้าบทกลอน และเหยียบปลายเพลงเมื่อต้องการขึ้นบทใหม่โดยฝ่ายตรงข้ามเป็นผู้ว่าเหยียบปลายเพลง ร้องบทใหม่สลับกันไป จบเพลงได้ทันทีเมื่อจบกลอน ไม่มีทำนองลง ในขณะที่เพลงโคราชแบบประยุกต์ไม่มีแบบแผนตายตัวว่าด้วยลำดับขั้นตอนการร้องเพลง สามารถทำการแสดงตามที่ฝึกซ้อม ปรากฏเพียงการแนะนำตัวหมอเพลง การร้องโดยกล่าวถึงเนื้อหาตามที่ผู้ว่าจ้างประสงค์จะให้ร้อง ดังนั้น จึงเป็นการร้องตามที่มีการเตรียมการไว้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ต่างจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิมที่ต้องอาศัยความชำนาญและความรู้ในการด้นสดโดยฉับพลันด้วย โดยเฉพาะในกรณีที่ผู้ฟังขอเพลงทันที ณ ขณะนั้น

3.3.4.12 ความเชื่อกับเพลงโคราช

เพลงโคราชแบบดั้งเดิมปรากฏเรื่องความเชื่อที่เชื่อมโยงระหว่างครูกับ ลูกศิษย์ มุ่งเน้นเพื่อทักษะการร้องเพลงโคราชเป็นสาระสำคัญ เช่น การกินพริกไทยเสก ผู้เรียนเพลงโคราชจะกินตามกำลังวัน ส่งผลให้ลูกศิษย์เกิดทักษะในการจดจำเพลงได้อย่างแม่นยำ สามารถท่องจำได้อย่างรวดเร็ว หรือการครอบครูเพื่อความเป็นสิริมงคลในการร่ำเรียนวิชาความรู้ต่าง ๆ เป็นการสร้างเสริมขวัญและกำลังใจในแก่ลูกศิษย์ โดยจะเริ่มจากการเข้าพิธียกครู หรือที่เรียกว่า “ครอบครู” ก่อนเสมอ นอกจากนี้ ปรากฏเป็นท่าร่ายรำแบบลักษณะกลุ่มประกอบการร้องที่สะท้อนความเชื่อกับเพลงโคราช เช่น ท่าครอบครู เป็นท่าทางที่สะท้อนด้านพิธีการไหว้ครู โดยครูเป็นผู้ขอพรจากครูเทพเทวดาให้ช่วยอำนวยพรมนต์คาถาให้ลูกศิษย์ก่อนทำการแสดง ซึ่งมนต์คาถาเปรียบเสมือนเครื่องปลุกเสกเสริมสร้างพลังกายให้แก่ลูกศิษย์ ท่าทำน้ำมนต์ เป็นท่าทางที่สะท้อนขั้นตอนการทำน้ำมนต์ ด้วยบทมุตโต เปิดมหาปัญโญ เพื่อให้ลูกศิษย์เกิดปัญญาและประสบผลสำเร็จในการด้นสดหรือว่าเพลง ท่าน้ำมนต์ เป็นท่าทางที่สะท้อนขั้นตอนการพรมน้ำมนต์ให้แก่ลูกศิษย์เพื่อความเป็นสิริมงคล ในขณะที่เพลงโคราชแบบประยุกต์ไม่ปรากฏชัดเจนอย่างเพลงโคราชแบบดั้งเดิม หากแต่มีเพียงการจุดธูปเทียน ไหว้ครู ขอพรและขอขมาต่อครูเพลง ครูเทพเทวดา ก่อนทำการแสดง เพื่ออำนวยพรให้การแสดงสำเร็จราบรื่นไปด้วยดี ไม่ติดขัดสิ่งใด ตามแบบคติความเชื่อของศิลปะการแสดงแขนงอื่น ๆ ทั่วไป

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

บทที่ 4
การสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

การสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช ประกอบด้วยช่วงเกริ่นนำ 3 เพลง และช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ 6 เพลง โดยมีทำนองเชื่อมระหว่างเพลงในช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ กำหนดใช้วงเครื่องสายเครื่องคู่ผสมโทนโคราช ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานตามหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทย ผนวกกับแนวคิดทฤษฎี มูลบทและระเบียบวิธีการร้องของเพลงโคราช ซึ่งผู้วิจัยนำผลการวิจัยมาสังเคราะห์เป็นแนวทางการสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช รวมถึงการกำหนดรูปแบบการบรรเลงและการผสมวงตามหลักความคิดสร้างสรรค์ ผลงานสร้างสรรค์เป็นการสะท้อนแนวคิดวิวัฒนาการของเพลงโคราชจากความดั้งเดิมสู่การประยุกต์ โดยสาระสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยมีดังนี้

4.1 แนวคิดการสร้างสรรค์

- 4.1.1 การประพันธ์บทร้อง
- 4.1.2 การประพันธ์ทำนอง หน้าทับและจังหวะ
- 4.1.3 รูปแบบการผสมวง
- 4.1.4 รูปแบบการบรรเลง
- 4.1.5 แนวทางการประพันธ์จากผลการวิจัย

4.2 รายละเอียดการประพันธ์และการผสมวง

- 4.2.1 เพลงเชิญชวน (ช่วงเกริ่นนำเพลงที่ 1)
- 4.2.2 เพลงศรัทธาครู (ช่วงเกริ่นนำเพลงที่ 2)
- 4.2.3 เพลงรู้ถามตอบ (ช่วงเกริ่นนำเพลงที่ 3)
- 4.2.4 เพลงคารมกลอน (ช่วงวิวัฒน์ลำดับที่ 1)
- 4.2.5 เพลงทำนองฉันท์ (ช่วงวิวัฒน์ลำดับที่ 2)
- 4.2.6 เพลงกราบย่าโม (ช่วงวิวัฒน์ลำดับที่ 3)
- 4.2.7 เพลงแปรสังคม (ช่วงวิวัฒน์ลำดับที่ 4)
- 4.2.8 เพลงชนนิยม (ช่วงวิวัฒน์ลำดับที่ 5)
- 4.2.9 เพลงนวัตสมัย (ช่วงวิวัฒน์ลำดับที่ 6)

4.3 โน้ตเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช (ภายหลังการปรับแต่ง)

4.4 การจัดการแสดงผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย

4.5 บทสรุป

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4.1 แนวคิดการสร้างสรรค์

4.1.1 การประพันธ์บทร้อง

ผู้วิจัยได้ประพันธ์บทลำนำในรูปแบบกลอนสุภาพหรือกลอนแปด โดยใช้แนวคิดฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อมซึ่งมีลักษณะคล้ายกลอนสุภาพทั่วไป ใช้คำที่เข้าใจง่าย สะท้อนการสนทนาถามตอบของชาวโคราช ไม่มีทำนองที่ตายตัว จากหลักฐานตามข้อสันนิษฐานต่าง ๆ พบว่าเพลงก้อมเป็นต้นกำเนิดเพลงโคราช โดยกลอนเพลงก้อมมีลักษณะสำนวนสั้น ๆ กระชับ ทำนองร้องเรียบง่าย ไม่มีกำหนดระดับเสียงที่ตายตัว ไม่มีดนตรีใดประกอบ เนื้อความและลีลาคล้ายภาษาพูดหรือคำพูดของคนทั่วไปในลักษณะวลีสั้น ๆ ที่มีเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ สลับไปมาแบบสำเนียงโคราช ทำนองกลอนมีลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียวกล่าวคือ เมื่อจบหนึ่งบท (2 วรรค) แล้วจะกล่าวซ้ำทำนองเดิมวนไปบทถัดไปตามลำดับ การสัมผัสพบในช่วงระหว่างวรรคและช่วงการซ้ำคำสุดท้ายของทุกประโยค เรียกว่า เพลงคู่สอง เพราะปรากฏสัมผัสคำเพียงสองคู่หรือสองช่วงต่อ 1 ประโยค (2 วรรค) (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 55-56) ระเบียบวิธีดังกล่าวเป็นลักษณะของกลอนในยุคแรกก่อนพัฒนาสู่กลอนเพลงโคราชในปัจจุบัน ตัวอย่างโครงสร้างกลอนเพลงก้อม 1 บท

สาว พี่เดินทาง**ลัด** หรือพี่**ตัด**ทาง**มา**

หนุ่ม คือพี่เดินทาง**กรง** (ตรง) ดอก ไม่ได้**หลง**ทาง**มา**

ลักษณะการร้องลำลองกำหนดใช้ตามแนวคิดเรื่องบทบาทเพลงโคราชในสังคม พบว่าเป็นลักษณะการเล่นพื้นบ้านสำหรับผู้ใหญ่ การละเล่นเพลงพื้นบ้านโคราชโดยทั่วไปมีลักษณะการร้องโต้ตอบเป็นทำนองประกอบการใช้โทนโคราชผสมผสานการปรบมือ ขณะเดียวกันการละเล่นเพลงโคราชไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ อย่างไรก็ตามด้วยเหตุผลที่ว่าการละเล่นเพลงพื้นบ้านเป็นลักษณะของการร้องประสานกับเครื่องดนตรีและจากผลการวิจัยพบว่ามีการร้องสร้อยประสานภายในบทสำหรับกลอนโคราชดั้งเดิมและการร้องประสานระหว่างบทสำหรับเพลงโคราชแบบประยุกต์ ลักษณะของการร้องประสานทำนองจึงเป็นเหตุผลของการกำหนดใช้การบรรเลงดนตรีประกอบร้องลำลองเฉพาะในเพลงรู้ถามตอบในช่วงเกริ่นนำ (เพลงที่ 3) เพื่อบรรยายสื่อความให้เกิดความเข้าใจเรื่องราววิวัฒนาการเพลงโคราช ก่อนเข้าสู่ช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ทั้ง 6 เพลง เนื่องด้วยแนวคิดการสื่อความในช่วงวิวัฒน์มุ่งสะท้อนภาพผ่านเพลงบรรเลง ลีลาทำนองและจังหวะแทนคำร้อง เพื่อให้ผู้ฟังเกิดจินตนาภาพและผลงานมีทำนองเพลงต่าง ๆ ที่หลากหลายมากขึ้น

การประพันธ์ทำนองร้องเริ่มต้นจากผู้วิจัยได้นำกระสวนคำร้องในกลอนโคราชดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้กับลีลาการโต้ตอบของหนุ่มสาว ผนวกกับแนวคิดทำนองการร้องโอ่ จากแนวคิดดังกล่าวจึงเป็นเหตุและผลของการสร้างสรรค์ทำนองของการร้อง โดยมีลักษณะทำนองเพลงสั้น ๆ และเรียบง่าย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ตามแนวคิดเพลงพื้นบ้าน ผสมผสานรูปแบบการบรรเลงตามขนบด้วยวงเครื่องสายไทย กำหนดกลุ่มเสียงที่เหมาะสมกับวงเครื่องสายตามขนบ เพื่อสะท้อนภูมิหลังว่าด้วยเรื่องการแพรกระจายเพลงพื้นบ้านภาคกลางในจังหวัดนครราชสีมาจนผสมผสานเกิดเป็นเพลงพื้นบ้านโคราช

4.1.2 การประพันธ์ทำนอง หน้าทับและจังหวะ

4.1.2.1 ทำนอง

ผู้วิจัยได้แนวคิดการสร้างสรรค์จากเรื่องวิวัฒนาการเพลงโคราช ว่าด้วยภูมิหลัง สถานภาพการดำรงอยู่และการพัฒนาการรูปแบบการแสดงตามวิวัฒนาการ ด้วยการเปลี่ยนแปลงสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมจากอดีตสู่ปัจจุบันจึงส่งผลต่อสังคมและมนุษย์ จึงนำมาซึ่งการพัฒนากลอนเพลงโคราชในที่สุด โดยปัจจัยที่ส่งผลต่อการพัฒนารูปแบบเพลงโคราชล้วนแต่เชื่อมโยงกับสภาพทางสังคมและมนุษย์อย่างสอดคล้องกัน เช่น ปัจจัยการพัฒนาเกิดจากการแพร่กระจายวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านภาคกลาง โดยชาวอยุธยาเป็นกลุ่มคนที่นำเข้ามาในจังหวัดนครราชสีมาตั้งแต่สมัยพระนารายณ์ สำเนียงโคราชเกิดจากการผสมผสานระหว่างภาษาไทยถิ่นอีสานเหนือ ภาษาไทยกลางและภาษาไทยถิ่นอีสานใต้ ความเชื่อและค่านิยมที่มีต่อเพลงโคราชแบบดั้งเดิม การเปลี่ยนแปลงทางสังคมตามกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งในเวลาต่อมาพบว่าคนในยุคปัจจุบันหรือยุคสมัยใหม่ต่างมีความต้องการและรับรู้เรื่องการฟังเพลงโคราชที่เปลี่ยนไปเช่นกัน ส่งผลให้เกิดการพัฒนาเพลงโคราชรูปแบบใหม่เพื่อตอบสนองความต้องการของคนในสังคม ปัจจัยดังกล่าวต่างเป็นตัวแปรและเหตุผลที่ทำให้เกิดวิวัฒนาการรูปแบบการแสดงเพลงโคราชอย่างเป็นพลวัตขับเคลื่อนมาโดยตลอดจนปัจจุบัน

แนวคิดเรื่องภูมิหลัง สภาพการดำรงอยู่และการพัฒนาระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชภายใต้คำว่า “วิวัฒน์” ผู้วิจัยกล่าวโดยสรุปได้ว่า วิวัฒนาการของเพลงโคราชมีจุดกำเนิดจากลักษณะคำพูดสนทนาที่มีคารมคมคาย เป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน โต้ตอบระหว่างชายหญิง ต่อมาพัฒนาเป็นรูปแบบกลอนเพลงก้อม จนกระทั่งลงตัวเป็นเพลงโคราชแบบดั้งเดิมอย่างในปัจจุบันโดยสมบูรณ์ ต่อมาพัฒนาเป็นเพลงโคราชแก้บนตามค่านิยมที่มีต่อท้าวสุรนารีและเพลงโคราชประยุกต์ตามลำดับ จากผลการวิจัยพบว่าเพลงโคราชแบบประยุกต์จำแนกได้ 3 กลุ่มตามวิวัฒน์ ประกอบด้วยลำดับของกลุ่มที่ 1 เพลงที่มีต้นรากจากกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม กลุ่มที่ 2 เพลงที่มีต้นรากจากกลอนเพลงก้อมหรือกลอนหัวเดียว และกลุ่มที่ 3 เพลงที่มีต้นรากแบบกลอนเพลงต่าง ๆ คล้ายกลุ่มที่ 2 แต่ผสมผสานเพลงลูกทุ่งและสำเนียงโคราชอย่างละเท่ากัน ความโดดเด่นตามวิวัฒน์ยังคงสะท้อนให้เห็นความอิสระและธรรมชาติกลอนที่เรียบง่าย หากแต่มีความเข้มข้นมากขึ้นในเรื่องความสนุกสนานและความเร้าใจบริบททางการแสดงที่เปลี่ยนไปตามสภาพแวดล้อม สังคมและวัฒนธรรม ประกอบกับ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับภูมิหลังเพลงโคราช เช่น บทบาทที่มีต่อมนุษย์และสังคม โอกาสที่ใช้ในการแสดง ปัจจัยที่ส่งผลต่อการพัฒนาเพลง เป็นต้น อีกทั้ง ได้บูรณาการใช้ตามผลการวิจัยในบทที่ 2 และ 3 เรื่องคำคู่ จำนวนคำ การเล่นสัมผัสคำ เนื้อความ พลความ สะดือเพลง การซ้ำวรรค ซ้ำประโยค ซ้ำหัวประโยค ซ้ำท้ายประโยค ลักษณะการใช้โน้ตในจังหวะยกแบบ 2-3 พยางค์ กระสวนทำนอง เส้นแนวดำเนินทำนอง องค์ประกอบกลอน ลักษณะกลอน เป็นต้น แนวคิดกล่าวจึงนำมาสังเคราะห์เป็นแนวทางการประพันธ์เพลงตามหลักความคิดสร้างสรรค์และหลักดุริยางคศิลป์ไทย

วิธีการสร้างสรรค์เป็นไปตามหลักการประพันธ์ว่าด้วยลักษณะขนบภักดิ์สบสมัย เป็นการประพันธ์สอดคล้องต่อสมัยนิยม โดยยังคงรักษารูปแบบขนบของศึกษิตอยู่เช่นกัน และลักษณะบุกไพรเบิกทาง เป็นการประพันธ์รูปแบบใหม่ตามหลักความคิดสร้างสรรค์ (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 1-5) ในรูปแบบของเพลงชุด คล้ายเพลงตับ ประพันธ์เป็นเพลงชุดสั้น ๆ เน้นความสนุกสนานเป็นสำคัญ ลักษณะคล้ายเพลงตับเรื่องแต่เนื้อร้องไม่ติดต่อกันเป็นเรื่อง ใช้ดนตรีล้วนในการบรรเลง (อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ, 2546 : 178)

เครื่องมือที่ใช้ในการประพันธ์ทำนองเป็นไปตามหลักและทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทย เช่น ความเข้าใจเรื่องจำนวนจังหวะที่จะประพันธ์ เสียงลูกตกท้าย และการดำเนินทำนองเพลง (มนตรี ตราโมท, 2538: 39-46) การกำหนดโน้ตตามเสียงธรรมชาติ สีสันของเสียงและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีที่มีต่ออารมณ์ผู้ฟัง การเก็บ การขยี้ การยืดยุบ การล้อขัดเหลื่อม การกรอ ทางเปลี่ยน การเปลี่ยนบันไดเสียง กระสวนจังหวะ สำเนียง (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 6-56) หลักการประพันธ์สำเนียงว่าด้วยลักษณะกระสวนและลีลาของทำนอง เพื่อสำแดงอารมณ์ประกอบด้วยสำเนียงเข้มแข็ง สำเนียงอ่อนหวาน สำเนียงสนุกสนาน ตัวอย่าง สำเนียงเข้มแข็ง เช่น ---ด ---ล -ดˎร ดˎล-ซ สำเนียงอ่อนหวาน เช่น ---ดˎ- ดˎดˎดˎ รˎดˎฟˎร ดˎล-ซ สำเนียงสนุกสนาน เช่น -รˎดˎร ฟˎรˎดˎล ดˎลซฟ ซล-ซ ส่วนสำเนียงภาษาต่างมีความหลากหลาย เป็นของเล่นของผู้ประพันธ์มาแต่โบราณ เสมือนการล้อเลียนทางศิลปะประการหนึ่ง แต่ไม่ใช่การล้อเลียนให้เสียหาย แต่เป็นการใช้ท่วงทำนองสะท้อนความเป็นต่างชาติต่างภาษา ประดุจการออกเสียงคำว่า “กินข้าว” คนจีนออกเสียงว่า “กิงเค่า” ฝรั่งออกเสียงว่า “คินค่าว” โดยสามารถอธิบายผ่านทำนองอย่างไทยแท้ที่ว่า -ร-ฟ -ซล -ดˎ-ล -ซ-ฟ สามารถตกแต่งเป็นสำเนียงลาวซึ่งใช้แนวคิดจากการพูดเหน่อเน้อเนาะ บางที่ว่าเสียง “เอ๋อๆ” ได้ทำนองที่ว่า ---- -ลซดˎ ---ดˎ -ลซฟ หรือสามารถตกแต่งเป็นสำเนียงเขมร ซึ่งจะมีความแข็งกว่าลาว แต่ไม่กระโดกกระเดกอย่างสำเนียงฝรั่ง ได้ทำนองที่ว่า ---ฟ -ดˎร ฟˎรˎดˎล -ซ-ฟ โดยสำเนียงฝรั่ง เป็นการใช้หลุมเสียงไม่เหมือนสำเนียงไทย บ้างใช้กลองเดินจังหวะแบบมาร์ชชิ่ง ตัวอย่างสำเนียงฝรั่ง เช่น ---ดˎ --รˎดˎ -ท-ล -ซ-ฟ (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 48-49) จากตัวอย่างเรื่องการประพันธ์สำเนียงจะเห็นความคล้ายและต่างกันของลีลาทำนอง เมื่อ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

พิจารณาจากกระสวนทำนองทั้งแบบจังหวะยก จังหวะสามัญ จังหวะเก็บ 1 - 4 โน้ต และเส้นแนวดำเนินทำนองแบบวิถีขึ้น วิถีลง ยืนเสียงหรือสำนวนเรียงเสียง ซึ่งเป็นหลักทฤษฎีที่นำไปใช้ในการประพันธ์ได้เช่นกัน

หลักการตกแต่งทำนอง ผู้วิจัยให้ความสำคัญเรื่องสีสันของเสียงและคุณภาพเสียง จากการวิจัยพบว่าความกังวานของเสียงและลักษณะการดำเนินทำนองทางเก็บ เป็นการแสดงออกถึงความเคร่งครัดในระเบียบวิธีและความศักดิ์สิทธิ์ โดย บุษกร บิณฑสันต์ และ สนอง คลังพระศรี ได้อธิบายไว้ว่า *“เสียงดนตรีคือ เสียงพิเศษที่ต่างไปจากเสียงปกติธรรมดา จึงเชื่อว่ามีพลังมากพอที่จะนำพาจิตมนุษย์ไปสัมผัสกับพลังอำนาจเหล่านั้นได้”* (สนอง คลังพระศรี, 2555: 7-9) *“ลักษณะจังหวะปกติสม่ำเสมอ (Regular) ให้ความรู้สึกที่เรียบง่าย สบาย ในขณะเดียวกัน จังหวะหนัก (Strong) ให้อารมณ์ที่หนักแน่น มั่นคง สง่างาม”* (บุษกร บิณฑสันต์, 2556: 6-7) และความคิดสร้างสรรค์ที่ว่าด้วยจินตนาการในการประยุกต์ โดยผสมผสานระหว่างแนวคิดการประพันธ์ ประสบการณ์และสิ่งต่าง ๆ ที่พบเห็นหรือได้รับ เช่น ผลงานวิจัย จากนั้นนำมาเชื่อมโยงกับการประพันธ์เพื่อให้ได้ซึ่งผลงานใหม่ (ชนะชัย กอผจญ, 2559: 53-54)

สำเร็จเป็นทำนองเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช ประกอบด้วย 2 ช่วง ช่วงเกริ่นนำ 3 เพลง และช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ 6 เพลงวิวัฒน์ รวม 9 เพลง เริ่มต้นจาก เพลงเชิญชวน เพลงศรัทธาครู เพลงรู้ถามตอบ เพลงคารมกลอน เพลงกราบย่าโม เพลงทำนองฉันท์ เพลงแปรสังคม เพลงชนนิยม และเพลงนวัตสมัย ทั้งได้ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองเชื่อมระหว่างเพลง 2 ทำนอง ได้แก่ ทำนองเชื่อมดั้งเดิม และทำนองเชื่อมประยุกต์ เพื่อเป็นการระบุให้ช่วงต่อของวิวัฒนาการ 2 ช่วงคือ ช่วงอดีตและช่วงปัจจุบัน

การตั้งชื่อเพลงตามเหตุเกิดเพลงและตั้งตามสิ่งที่ระลึกถึง ได้แก่ การเชิญชวน (เพลงเชิญชวน) การสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ (เพลงศรัทธาครู) การถามตอบ (เพลงรู้ถามตอบ) การพัฒนาจากคารมคำพูดเป็นกลอนก้อม (เพลงคารมกลอน) การพัฒนาเป็นฉันทลักษณ์กลอนโคราช (เพลงทำนองฉันท์) กลอนสำหรับกราบไหว้และแก้บนย่าโม (เพลงกราบย่าโม) สังคมเป็นตัวแปรในการประยุกต์ (เพลงแปรสังคม) ค่านิยมชาวบ้านส่งผลต่อการประยุกต์ (เพลงชนนิยม) ยุคแห่งความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่มีต่อเพลงประยุกต์ (นวัตสมัย) ซึ่งเป็นไปตามหลักการตั้งชื่อตามที่ บุญธรรม ตราโมท ได้อธิบายว่า *“ให้ชื่อตามเหตุ อะไรเป็นเหตุให้เกิดเพลงนั้น ก็เอาเหตุนั้นมาให้ชื่อเพลง ... ให้ชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นที่ระลึกถึง ซึ่งเป็นความต้องการของผู้แต่ง เช่น ชื่อผู้แต่ง สถานที่ เป็นต้น ...* (บุญธรรม ตราโมท, 2545: 109-111 อ้างถึงใน ชนะชัย กอผจญ, 2559: 51-53)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4.1.2.2 หน้าทับและจังหวะ

การสร้างสรรค์หน้าทับและจังหวะ ได้พิจารณาตามความเหมาะสมของเพลงตามลำดับในชุดเพลง ในกรณีการสร้างสรรค์เพลงที่ใช้แนวคิด กลุ่มเสียงและวงดนตรีไทยตามขนบ ผู้วิจัยได้กำหนดใช้โทนรำมะนา และฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่งตามขนบ ขณะเดียวกัน ผู้วิจัยได้สอดแทรกโทนโคราชเข้าไปกำกับจังหวะเพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดวิวัฒนาการเพลงโคราช

รูปแบบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง กำหนดใช้ให้สอดคล้องตามอารมณ์เพลง เส้นแนวดำเนินทำนองของคำร้อง กระสวนทำนองคำร้องเพลงโคราช กระสวนทำนองเพลงที่ประพันธ์ใหม่ ความเป็นพื้นบ้าน ความเป็นยุคแห่งนวัตกรรม บทบาทของเพลงโคราชที่มีต่อมนุษย์และสังคม เช่น ความยืดหยุ่น ความเรียบง่าย ความเป็นพิธีการ ความไม่เป็นพิธีการ การสื่อความเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ ความสนุกสนานจากระดับกระชับไปเร็วตามวิวัฒนาการเพลง ความทันสมัย ยุคสมัย เป็นต้น มุ่งสร้างสรรค์ให้ผู้ฟังเกิดอรรถรสเพิ่มขึ้นตามลำดับในชุดเพลง เน้นความเข้าใจง่าย เช่น จังหวะสองชั้น ชั้นเดียว และจังหวะลอยปกติ สอดคล้องตามระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชที่ปรากฏทั้งแบบอิสระและตายตัว สร้างสรรค์ให้สอดคล้องตามแนวคิดแบบพื้นบ้านผสมผสานความร่วมสมัย โดยตั้งชื่อหน้าทับตามชื่อเพลงนั้น ๆ

วิธีการสร้างสรรค์หน้าทับและจังหวะ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์หน้าทับใหม่สำหรับประกอบเพลงต่าง ๆ รวม 7 หน้าทับ จำแนกเป็นหน้าทับกำกับเพลงในช่วงเนื้อหาวิวัฒน์รวม 6 หน้าทับ เพื่อสะท้อนการพัฒนารูปแบบการแสดงเพลงโคราชตามวิวัฒนาการ และหน้าทับสำหรับเพลงแรกในช่วงเพลงเกริ่นอีกหนึ่งหน้าทับ เพื่อเป็นการเกริ่นนำและอธิบายความเป็นดั้งเดิมสู่ประยุกต์ผ่านลีลาหน้าทับ

วิธีการสร้างสรรค์หน้าทับ ผู้วิจัยใช้หลักตามที่หมอโทนโคราช บุญสม สังข์สุข และ สุรนิตย์ ประสิทธิ์ ซึ่งได้อธิบายไว้ว่า สามารถสร้างสรรค์หน้าทับใหม่ได้อย่างอิสระ ไม่ถูกหรือผิดแต่อย่างใด หากแต่นิยมใช้ลูกเล่นด้วยการตีขัดจากโทนเสียงเปิง (ลูกที่มีเสียงสูงที่สุด) แล้วให้ลูกเสียงที่ต่ำกว่าตียืนพื้น คล้ายการตีอย่างกลองรำมะนาในการแสดงลำตัด ก็จะช่วยให้เกิดความสนุกสนานมากขึ้น (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2562) สำหรับการลงจบหน้าทับสามารถส่งสัญญาณกันในกลุ่มผู้บรรเลงหรือกำหนดจำนวนประโยคหน้าทับที่ตายตัวตามแต่ผู้สร้างสรรค์หน้าทับ ซึ่งเมื่อลงจบให้ตีเสียงสุดท้ายถี่ ๆ และย้ำเสียง 1 ครั้ง ด้วยเสียงที่ดังชัดเจนเพื่อเป็นสัญญาณ สามารถใช้เสียง “ป๊ะ” หรือ “โท่น” ได้ตามอิสระ จังหวะฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ก็เช่นกันสามารถใช้ได้ตามอิสระ ล้อไปกับหน้าทับตามเสียงโท่น เสียงป๊ะ (สุรนิตย์ ประสิทธิ์, สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2562)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

การตกแต่งหน้าทับ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการยืดยุบสำนวนหน้าทับจากดั้งเดิมและตกแต่งใหม่ให้เหมาะสมกับกระสวนและเส้นแนวดำเนินทำนองของเพลงที่ประพันธ์ ซึ่งใช้หน้าทับดั้งเดิมของโทนโคราชเป็นฐานในการสร้างสรรค์หน้าทับทั้ง 7 ประกอบด้วยหน้าทับดั้งเดิมแบบยาวและแบบสั้นดังนี้

หน้าทับโทนโคราชแบบดั้งเดิม

---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น

(บุษกร สำโรงทอง และคณะ, 2549: 301-305)

---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-โท่น-โท่น				

(วรพจน์ มานะสมปอง, 2559: 7)

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ใช้หน้าทับตามขนบในการกำกับจังหวะสำหรับบางเพลงทั้งที่ปรากฏในช่วงเกริ่นนำและช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ ด้วยวิธีการตี 2 ลักษณะ ประการแรก การใช้เป็นหน้าทับหลักให้แก่เพลง ไม่มีการสอดประสานหน้าทับอื่นใด และการใช้สอดประสานระหว่างหน้าทับของโทนรำมะนาและโทนโคราช เพื่อสื่อความพื้นบ้านดั้งเดิมสู่พื้นบ้านประยุกต์ ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดใช้หน้าทับลาว ตีด้วยโทนรำมะนา และหน้าทับโทนโคราชดั้งเดิมแบบสั้นและแบบยาว ตีด้วยโทนโคราช ทั้งนี้หน้าทับตามขนบทั้งสอง นำมาใช้เพื่อเป็นสัญลักษณ์เชื่อมโยงสู่เรื่องราววิวัฒนาการเพลงโคราช สะท้อนขนบความเป็นดั้งเดิมแบบพื้นบ้าน ความเรียบง่าย และเพื่อความหลากหลาย ก่อนนำไปสู่รูปแบบการประยุกต์ที่สนุกสนานตามลำดับเพลง

การตั้งชื่อหน้าทับที่สร้างสรรค์ใหม่ ผู้วิจัยตั้งตามชื่อเพลงช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ เพื่อสื่อความและสนับสนุนลีลาของทำนองเพลง ประกอบด้วยหน้าทับคารมกลอน หน้าทับทำนองฉันท์ หน้าทับกราบย่าโม หน้าทับแปรสังคม หน้าทับชนนิยม หน้าทับนวัตสมัย โดยอีกหนึ่งหน้าทับนั้นผู้วิจัยตั้งชื่อตามแนวคิดคำว่า วิวัฒนาการ ซึ่งเป็นหน้าทับที่ใช้กำกับจังหวะในเพลงเชิญชวน (เพลงแรกของช่วงเกริ่นนำ) โดยเกิดจากการบูรณาการ 6 หน้าทับดังกล่าว สำเร็จในชื่อหน้าทับว่า หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช

4.1.3 รูปแบบการผสมวง

ผู้วิจัยใช้แนวคิดความเป็นดั้งเดิมสู่การประยุกต์ โดยกำหนดใช้วงเครื่องสายไทยเครื่องคู่ตามขนบและการปรับใช้เป็นวงเครื่องสาย (พิเศษ) ตามแนวคิดวิวัฒน์โดยปรับวางให้มีการสอดแทรกโทนโคราชทีละเสียงเข้าไประหว่างเปลี่ยนเพลงแต่ละเพลงจนกระทั่งครบ 3 เสียง (ทุ้ม กลาง เปิง) โทน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

โคราชเป็นเครื่องกำกับจังหวะประจำจังหวัดนครราชสีมา ผู้วิจัยนำเข้ามาผสมเพื่อให้เกิดสำเนียงและอารมณ์เพลงที่สอดคล้องตามแนวคิดแห่งการวิวัฒน์เพลงโคราช

การกำหนดใช้วงเครื่องสายไทยเครื่องคู่ สืบเนื่องด้วยเป็นวงดนตรีไทยที่มีเครื่องดนตรีและเครื่องกำกับจังหวะที่มีลักษณะเสียงแหลมพอเหมาะคล้ายวงมโหรีโคราช โดยเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงดังกล่าวประกอบด้วย ซอด้วง จะเข้ ขลุ่ยหลิบ ฉิ่ง ฉาบเล็ก เป็นต้น ผสมผสานกับเครื่องที่มีเสียงทุ้ม นุ่มนวล เช่น ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ โทนรำมะนา เป็นต้น ลักษณะวงดนตรีตามขนบดังกล่าวสอดคล้องกับลักษณะของวงมโหรีโคราช ตามที่ ขำคม พรประสิทธิ์ ได้อธิบายไว้ว่าวงมโหรีโคราชประกอบด้วย ปี่ ซอ กลอง ฉิ่ง ฉาบ หรือผสมวงเพิ่มเติมด้วยโหวด แคน การผสมวงไม่มีข้อกำหนดหรือแบบแผนตายตัวขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงและโอกาสที่นำไปใช้บรรเลง โดยการผสมดนตรีประกอบด้วยปี่หรือปี่แก้วอย่างภาคกลาง ซออี้ ลักษณะคล้ายซอด้วงภาคกลาง สายทำด้วยลวด ทำหน้าที่เป็นผู้นำเช่นเดียวกับปี่ ซออู้ ลักษณะเหมือนซออู้ภาคกลาง สายทำด้วยลวด แต่มีเสียงทุ้มและเสียงประสานต่ำกว่า เครื่องกำกับจังหวะคือ กลองทึ่ม กลองต๊อก เป็นต้น ใช้ไม้ทุ้มด้วยผ้าตี และ ฉิ่ง ฉาบ เป็นเครื่องกำกับจังหวะประเภทโลหะ (ขำคม พรประสิทธิ์, 2549: 31) ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าเครื่องดนตรีภายในวงมโหรีสามารถเทียบเคียงได้กับวงเครื่องสายไทย เป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากสาย และมีเสียงแหลมคล้ายกับเสียงที่เกิดจากวงมโหรีโคราช อีกทั้ง วงเครื่องสายมีการใช้โทนรำมะนากำกับจังหวะหน้าทับ ซึ่งโทนรำมะนามีลักษณะทางกายภาพและเสียงที่คล้ายกับโทนโคราช โดยโทนโคราชนิยมใช้ประกอบการละเล่น โดยเฉพาะการละเล่นผู้ใหญ่ ตามที่ คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุได้อธิบายว่า โทนโคราชนิยมใช้ตีกำกับจังหวะในการละเล่นของจังหวัดนครราชสีมา (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 187-202) ซึ่งพบว่าโทนโคราชมีลักษณะการบรรเลงและเสียงที่เรียบง่าย สามารถคิดสร้างสรรค์ได้ตามอิสระและความเหมาะสม มีความเชื่อมโยงกับการละเล่นเพลงโคราช ใกล้เคียงกับการตีรำมะนาในเพลงลำตัดหรือมีหน้าทับคล้ายกลองยาว (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2562) ซึ่งโทนโคราชสอดคล้องกับที่มาของเพลงโคราช ตัวตนของเพลงโคราชที่เป็นเพลงสำหรับการละเล่นของผู้ใหญ่เช่นกัน อีกทั้ง การใช้โทนโคราชเข้ามาผสมผสานโทนรำมะนาสามารถสะท้อนเรื่องภูมิหลังเพลงโคราชที่เกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านโดยกลุ่มชนแถบภาคกลางสู่จังหวัดนครราชสีมาได้เช่นกัน ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงเกิดเป็นแนวทางการสร้างสรรค์รูปแบบวงเครื่องสายผสมโทนโคราชสำหรับการแสดงชุดนี้ โดยการผสมวงพิจารณาตามความเหมาะสมของทำนองและแนวคิดการประพันธ์เพลงแต่ละเพลง เกิดเป็นการสอดประสานเครื่องดนตรีในวง ซึ่งมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละเพลงดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4.1.3.1 เพลงเชิญชวน ใช้โทนโคราช 3 เสียง เครื่องสี เครื่องเป่า และฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ โหม่ง เพื่อสะท้อนเรื่องวิวัฒนาการผ่านหน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราชที่ตกแต่งใหม่จาก 6 หน้าทับ ในช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ การใช้โทนครบ 3 เสียง เป็นการเกริ่นนำเชิญชวนสะท้อนจุดประสงค์ของการตีโทนโคราชก่อนการละเล่นเพลงพื้นบ้านของชาวจังหวัดนครราชสีมา การใช้เฉพาะเครื่องสีและเครื่องเป่า เป็นการสะท้อนแนวคิดการเปิดวงอย่างวงดนตรีอีสานและการโหมโรงกลองรำมะนาอย่างในการแสดงลำตัด หากแต่สร้างสรรค์รูปแบบวงให้แตกต่างจากแนวคิดดังกล่าว

4.1.3.2 เพลงศรัทธาครู ใช้วงเครื่องสายเครื่องคู่ โทนรำมะนา และฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ โหม่ง เพื่อดำรงความเป็นขนบ สะท้อนความเป็นดั้งเดิม ด้วยทำนองเพลงที่สะท้อนความเชื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์และครูเทพเทวดา

4.1.3.3 เพลงรู้ถามตอบ ใช้วงเครื่องสายเครื่องคู่ โทนรำมะนา และโทนโคราช (เสียงทุ้ม จำนวน 1 ลูก) และ ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ โหม่ง การเพิ่มโทนโคราชเสียงทุ้มเข้ามา เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับการร้องลำลอง และแนวคิดวัฒนธรรมการสนทนาถามตอบของชาวโคราช เพราะเสียงทุ้มมีความกังวานและสร้างความสมดุลระหว่างวงดนตรีที่มีเสียงแหลมกับโทนโคราชที่มีเสียงทุ้มหนักแน่น คล้ายอย่างวาจาของฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ซึ่งเนื้อหาบทร้องสื่อความเรื่องคุณค่า พัฒนาการ แนวทางอนุรักษ์และการต่อยอดเพลงโคราช การขับร้องประกอบด้วยนักร้องชายและหญิงอย่างละหนึ่ง สะท้อนวัฒนธรรมการร้องเพลงโคราชที่นิยมร้องระหว่างหนุ่มสาวตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป

4.1.3.4 เพลงคารมกลอน ใช้วงเครื่องสายเครื่องคู่ โทนรำมะนา และโทนโคราช (เสียงทุ้ม และเสียงกลาง จำนวน 2 ลูก) และ ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ โหม่ง การเพิ่มโทนโคราชเสียงกลาง เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดเพลงคารมกลอน ซึ่งเป็นวิวัฒนาการในลำดับที่หนึ่งปรากฏเด่นเป็นทำนองกลอนแบบถามตอบ สะท้อนความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนที่มีคารมคมคาย โต้ตอบระหว่างหนุ่มสาว เสียงกลางจึงเข้ามาเพิ่มอรรถรสของความเป็นดั้งเดิมตามวัฒนธรรมการร้องเล่นเพลงปฏิพากย์แบบสั้น

4.1.3.5 เพลงทำนองฉันท์ เพลงกราบย่าโม เพลงแปรสังคม เพลงชนนิยม และเพลงนวัตสมัยตามลำดับ ใช้วงเครื่องสายเครื่องคู่ โทนโคราช 3 เสียง (เสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง จำนวน 3 ลูก) และฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ โหม่ง เป็นการลดโทนรำมะนาออก และเพิ่มโทนโคราชเสียงเปิง ครบเป็น 3 เสียง เพื่อสะท้อนเรื่องการสำเร็จเป็นกลอนเพลงโคราชดั้งเดิมและปรากฏพัฒนาการเพลงโคราชตามลำดับ โดยเพลงทำนองฉันท์เป็นเพลงที่สำเร็จลงตัวเป็นฉันทลักษณ์เพลงโคราชดั้งเดิมหรือเพลงปฏิพากย์แบบยาว การใช้โทนโคราชครบสามเสียง จึงสะท้อนความลงตัวเป็นระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิม การผสมวงตั้งแต่เพลงทำนองฉันท์เป็นต้นไป จึงดำรงการผสมวงลักษณะนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทุกประการ หากแต่สะท้อนวิวัฒนาการผ่านการตกแต่งหน้าทับและจังหวะอย่างสัมพันธ์และเหมาะสมกับทำนองที่ประพันธ์จนกระทั่งเพลงสุดท้ายของชุด

รูปแบบการจัดวงเครื่องสายเครื่องคู่ผสมโทนโคราช ได้ใช้แนวคิดตามแบบวงมโหรีโคราชและวงดนตรีพื้นบ้านโคราชทั่วไป ตามที่ได้อธิบายไว้ข้างต้น ซึ่งไม่ได้มีกำหนดไว้ตายตัว หากแต่นิยมนั่งล้อมเป็นครึ่งวงกลมหรือวงกลมแบบชาวบ้าน ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์แผนผังวงตามความสมดุลของเสียงทุ้มและเสียงแหลมสูงในลักษณะเครื่องวงกลม โดยมีตัวอย่างวงมโหรีโคราช วงดนตรีพื้นบ้าน (โทนโคราช) และรูปแบบแผนผังวงเครื่องสายเครื่องคู่ผสมโทนโคราช ดังนี้

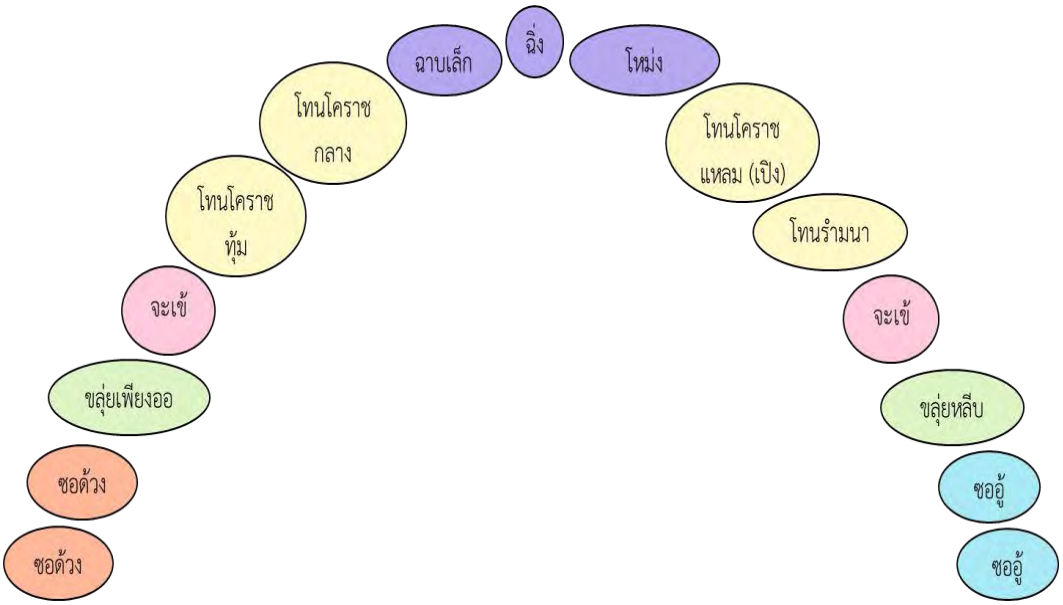
ภาพที่ 67 แผนผังวงมโหรีโคราช แบบนั่งเป็นครึ่งวงกลม

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (22 มีนาคม 2562)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 68 แผนผังวงโทนโคราช แบบนั่งเป็นวงกลม

ที่มา : (สุรนิตย์ ประสิทธิ์, สัมภาษณ์, 21 ธันวาคม 2561)



ภาพที่ 69 แผนผังวงเครื่องสายผสมโทนโคราช (เครื่องคู่)

ที่มา : ผู้วิจัย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

4.1.4 รูปแบบการบรรเลง

รูปการบรรเลงเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช ประกอบด้วยการบรรเลงช่วงเกริ่นนำ 3 เพลง และช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ 6 เพลง โดยระหว่างช่วงเนื้อหาวิวัฒน์กำหนดใช้ทำนองเชื่อม 2 ทำนอง เพื่อเชื่อมระหว่างเพลงดังนี้

ช่วงที่ 1 ช่วงเกริ่นนำ

1. เพลงเชิญชวน
2. เพลงศรัทธาครู
3. เพลงรู้ถามตอบ

ช่วงที่ 2 ช่วงเนื้อหาวิวัฒน์

1. เพลงคารมกลอน
2. เพลงทำนองฉันท์ (ต่อด้วย ทำนองเชื่อมดั้งเดิม)
3. เพลงกราบย่าโม (ต่อด้วย ทำนองเชื่อมดั้งเดิม)
4. เพลงแปรสังคม (ต่อด้วย ทำนองเชื่อมประยุกต์)
5. เพลงชนนิยม (ต่อด้วย ทำนองเชื่อมประยุกต์)
6. เพลงนวัตสมัย (ลงจบ)

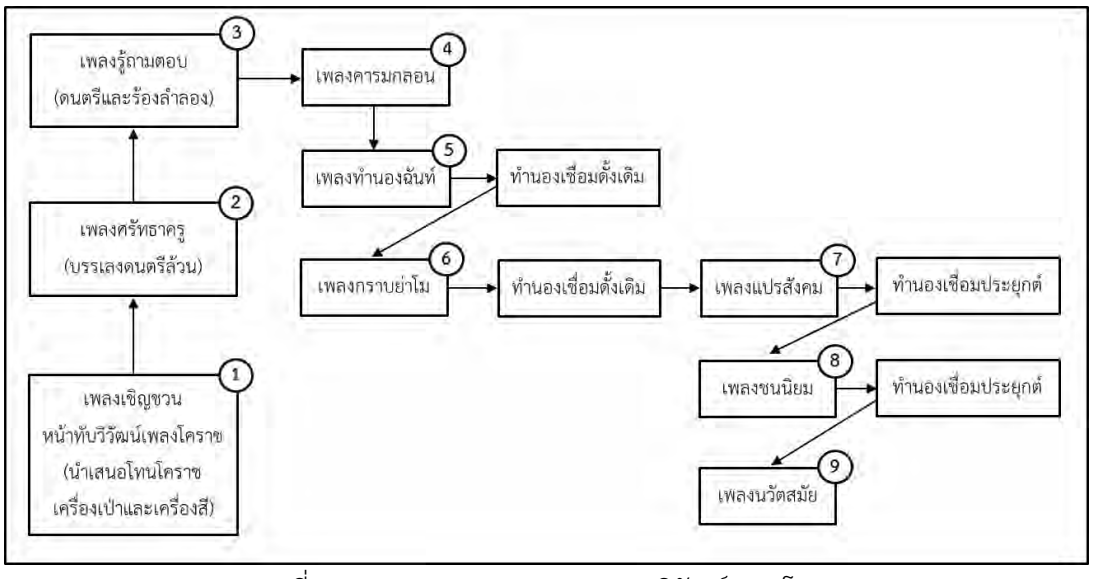
ช่วงเกริ่นนำ ประกอบด้วย 3 เพลง เริ่มด้วยเพลงที่ 1 “เพลงเชิญชวน” เป็นการเกริ่นนำสะท้อนแนวคิดการตีโทนโคราชในการละเล่นเพื่อเป็นการเชิญชวน เนื้อหาสื่อความเรื่องวิวัฒนาการผ่านหน้าทับตกแต่งใหม่ชื่อ หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช ซึ่งตกแต่งมาจาก 6 หน้าทับของช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ บรรเลงด้วยเครื่องสีและเครื่องเป่า เน้นนำเสนอหน้าทับโทนโคราชเป็นสำคัญ บรรเลง 1 รอบ ต่อเนื่องด้วยเพลงที่ 2 “เพลงศรัทธาครู” สะท้อนความเชื่อที่มีต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ครู เทพเทวดา ตามที่ปรากฏในขั้นตอนแรกของการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ซึ่งนิยมร้องเพลงเนื้อหาไหว้ครูเป็นตั้งต้นก่อนเข้าเนื้อหาอื่น ๆ ใช้ดนตรีล้วนบรรเลง 1 รอบเช่นกัน จากนั้นบรรเลงเพลงที่ 3 “เพลงรู้ถามตอบ” เป็นการบรรเลงดนตรีประกอบการร้องลำลอง เพื่อสื่อความเล่าเรื่องเกี่ยวกับที่มาและคุณค่าเพลงโคราช

ช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ใช้ดนตรีล้วนบรรเลงต่อเนื่องสลับกับทำนองเชื่อม ลำดับการบรรเลงประกอบด้วย 6 เพลง และ 2 ทำนองเชื่อม บรรเลงเพลงและทำนองละ 2 รอบ โดยลำดับที่ 1 เพลงแรกในแนวคิดกลุ่มที่ 1 แบบดั้งเดิมคือ “เพลงคารมกลอน” สะท้อนต้นกำเนิดเพลงโคราชที่มาจากความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน สื่อสารสนทนาเป็นกลอนสั้น ๆ ต่อด้วยการบรรเลงเพลงในลำดับที่ 2 “เพลงทำนองฉันท์” เชื่อมจากเพลงก่อนหน้าโดยบรรเลงประโยคแรกเป็นประโยคนำก่อน 1 รอบแล้ว

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จึงเข้าทำนองเพลง เพลงทำนองฉันท์สะท้อนความโดดเด่นที่ลงตัวเป็นฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เนื่องจากเป็นวิวัฒน์ที่สำเร็จเป็นโครงสร้างกลอนโคราชที่สมบูรณ์ ปรากฏการร้องประสานภายในท่อนเพลง ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ “ทำนองเชื่อมดั้งเดิม” เพื่อสะท้อนการประสานภายในบท โดยใช้บรรเลงต่อเนื่องจากเพลงลำดับที่ 2 เชื่อมไปยังเพลงลำดับที่ 3 เพื่อเป็นการสื่อความและเชื่อมโยงเพลงลำดับที่ 3 “เพลงกราบย่าโม เป็นเพลงสุดท้ายในกลุ่มแนวคิดแบบดั้งเดิม เพลงกราบย่าโมสะท้อนลักษณะเพลงที่เกิดจากค่านิยมและความเชื่อที่มีต่อท้าวสุรนารี เมื่อจบเพลงให้บรรเลง “ทำนองเชื่อมดั้งเดิม” เป็นครั้งที่ 2 เพื่อเชื่อมไปยังเพลงแรกในกลุ่มที่ 2 แบบประยุกต์

เพลงลำดับที่ 4 “เพลงแปรสังคม” สะท้อนตัวแปรที่มีต่อการพัฒนาเพลงโคราชในระยะแรก ได้แก่ การเปลี่ยนแปลงทางสังคม จากนั้นบรรเลง “ทำนองเชื่อมประยุกต์” ครั้งที่ 1 ซึ่งเป็นทำนองเชื่อมลักษณะที่ 2 สะท้อนการสอดประสานระหว่างบทของเพลงโคราชประยุกต์ อีกทั้ง เพื่อเป็นการเชื่อมระหว่างเพลงในกลุ่มประยุกต์ จากนั้นบรรเลงเพลงลำดับที่ 5 “เพลงชนนิยม” สะท้อนเพลงโคราชที่พัฒนาเพื่อตอบสนองค่านิยมการฟังเพลงของคนในสังคม เมื่อบรรเลงจบให้บรรเลงต่อด้วย “ทำนองเชื่อมประยุกต์” ครั้งที่ 2 เพื่อเป็นการเชื่อมระหว่างเพลงไปยังเพลงสุดท้ายของแนวคิดกลุ่มที่ 2 แบบประยุกต์ โดยในเพลงลำดับที่ 6 “เพลงนวัตสมัย” สะท้อนเพลงโคราชในยุคแห่งความคิดสร้างสรรค์และนวัตกรรมที่เกิดการบูรณาการเพลงโคราชในมิติต่าง ๆ เพื่อคนและสังคมเป็นสำคัญ เมื่อจบเพลงสามารถลงจบด้วยการทอดลงตามแนวคิดเพลงโคราชที่มีการลากเสียงยาวคำสุดท้ายและการตีโทนเสียงสุดท้ายถี่ ๆ



ภาพที่ 70 รูปแบบการบรรเลงเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

ที่มา : ผู้วิจัย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4.1.5 แนวทางการประพันธ์จากผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้นำผลการวิจัยตามที่ได้อภิปรายไว้ในบทสรุปท้ายบทที่ 2 เรื่องมูลบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงโคราช และบทที่ 3 เรื่องระเบียบวิธีการการร้องเพลงโคราช กรณีศึกษาครูกำปั่น ข่อยนอก (คณะกำปั่น บ้านแท่น) มาวิเคราะห์และสังเคราะห์เชิงบูรณาการ เพื่อสร้างสรรค์แนวทางการประพันธ์ เพื่อผลสัมฤทธิ์ในการสื่อความหมายผ่านลีลาทำนองและจังหวะ ซึ่งจะช่วยสนับสนุนทำนองให้เกิดความสอดคล้องต่อแนวคิดการสื่อความมากขึ้น โดยพิจารณานำมาประกอบการประพันธ์ทำนองในบางส่วน โดยสามารถสังเคราะห์เป็นแนวทางการประพันธ์ได้ดังนี้

1. การสร้างสรรค์ทำนองตามแนวคิดวิวัฒนาการ

แนวคิด	วิธีการประพันธ์เพื่อสื่อความสะท้อนภาพ
กลอนเพลงก้อม	สามารถกำหนดวรรคให้มีลักษณะสำนวนประโยคสั้น ๆ ซ้ำท้ายประโยคตามฉันทลักษณ์คล้ายวลีอย่างคำพูดของคน สะท้อนลักษณะกลอนปฏิพากย์แบบสั้น หรือสร้างสำนวนให้มีลักษณะแบบสำนวนขัด
กลอนเพลงโคราชดั้งเดิม	สามารถกำหนดประโยคให้ยาวกว่าเพลงก้อม เพื่อสะท้อนลักษณะกลอนปฏิพากย์แบบยาว กำหนดจำนวนประโยคตามท่อนของกลอน เพื่อสะท้อนระเบียบของกลอนที่สำเร็จเป็นท่อนต่าง ๆ กำหนดใช้สำนวนจังหวะยกสลับจังหวะสามัญตามผลการวิจัย เช่น -xxx xx-x --xx -x-- เป็นต้น เพื่อสะท้อนเรื่องความบันเทิงด้วยสำนวนที่สนุกสนาน โดยใช้กระสวนที่เรียบง่ายเพื่อสะท้อนความเรียบง่ายแบบพื้นบ้าน
กลอนเพลงแก้บน	สามารถกำหนดโครงสร้างทำนองประพันธ์เช่นเดียวกับกลอนเพลงโคราชดั้งเดิมเดิมได้ เพราะกลอนเพลงแก้บนมีลักษณะเช่นเดียวกันทุกประการ หากแต่สามารถมุ่งประพันธ์ทำนองให้มีความเป็นระบบ ระเบียบ ความเคร่งครัดของการดำเนินทำนองมากขึ้น เช่น การใช้โน้ตในกระสวนทำนองงแบบเก็บหรือแบบบังคับทาง เช่น xxxx xxxx --xx xxxx หรือใช้เสียงแบบเรียงกันเป็นระบบระเบียบ เสียงสูง ๆ หนักแน่นที่สื่อถึงความสง่างาม เพื่อสะท้อนเรื่องความเป็นพิธีการ ความเชื่อ ความศรัทธาที่มีต่อท้าวสุรนารี ขั้นตอนการแก้บน นอกจากนี้ การใช้โน้ตแบบเก็บกระชับเป็นการสื่อความเรื่องระยะเวลาการร้องที่ใช้เวลาสั้นกว่าเพลงแบบดั้งเดิม กล่าวคือ กลอนโคราชแก้บนเป็นการร้องด้วยระเบียบและกระชับ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

แนวคิด	วิธีการประพันธ์เพื่อสื่อความสะท้อนภาพ
เพลงประยุกต์กลุ่มที่ 1 กลอนโคราชผสมลูกทุ่ง	สามารถกำหนดใช้โน้ตที่มีจังหวะยกสลับจังหวะสามัญได้ เช่น (-XX -X-X) (-XXX -XXX) (XXXX XXXX) (--XX XXXX) หรือใช้กระสวนที่กระชับทำนองสนุกสนาน ใช้สำนวนล้อ ขัด เหลื่อม และใช้โครงสร้างทำนองต้นรากเดียวกับเพลงโคราชแบบดั้งเดิมได้ เนื่องจากเพลงประยุกต์กลุ่มแรกยังคงใช้กลอนเพลงโคราช แต่ผสมวัฒนธรรมดนตรีลูกทุ่ง
เพลงประยุกต์กลุ่มที่ 1 กลอนโคราชผสมลูกทุ่ง (ต่อ)	การใช้สำนวนล้อ ขัดหรือเหลื่อมสามารถนำมาสะท้อนเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่งผลให้มีเกิดพัฒนาการเพลงโคราชที่สนุกสนานมากขึ้น เกิดอาชีพหมอเพลงโคราชแบบการแสดงผสมวงดนตรีลูกทุ่ง
เพลงประยุกต์กลุ่มที่ 2 กลอนก้อมผสมลูกทุ่ง	สามารถกำหนดใช้โน้ตที่มีจังหวะยกสลับจังหวะสามัญคล้ายกับกลุ่มที่ 1 ได้ หากแต่ปรับให้เป็นวิถีขึ้นหรือวิถีลงสลับการยืนเสียงเพิ่มเติม เน้นให้มีความหลากหลายหรือต่างจากเดิมขึ้น เช่น การใช้กระสวนที่หลากหลาย (-XX -X-X -XXX --XX) (--XX -X-X -X-X -X-X) (---X-X-X) (-X-X-X-X) ซึ่งเป็นลักษณะกระสวนที่กระชับ สามารถกำหนดโน้ตในกระสวนในลักษณะการยืนเสียงแบบ 2 พยางค์ได้ เช่น (--ฟฟ -ฟ-ฟ) เป็นต้น ช่วยเพิ่มเกิดอรรถรสเร้าใจในแบบเรียบง่าย ส่งเสริมให้ทำนองสนุกสนานไปอีกลักษณะหนึ่ง หรือสามารถใช้สำนวนล้อ ขัด เหลื่อม ได้เช่นกัน วิธีการดังกล่าวเป็นการสะท้อนพัฒนาการเพลงโคราชเพื่อผู้ฟัง เพราะมีการปรับทำนองคำร้องให้ง่ายต่อการฟัง ดึงดูดความสนใจเพลงโคราชมากยิ่งขึ้น เน้นความเป็นลูกทุ่งมากขึ้น อีกทั้ง สามารถนำแนวคิดการเล่นสัมผัสกลอนเพลงก้อมหรือกลอนหัวเดียว มาใช้ในการซ้ำเสียงลูกตกในห้องที่ 4 และ 6 ได้เช่นกัน เนื่องด้วยเพลงกลุ่มที่ 2 เป็นการประยุกต์ใช้กลอนก้อมผสมลูกทุ่ง
เพลงประยุกต์กลุ่มที่ 3 กลอนเพลงลูกทุ่งผสมสำเนียงโคราช	สามารถใช้โน้ตที่ในวิถียืนเสียงเป็นหลัก อาจจะผสมผสานกับวิถีขึ้นหรือวิถีลงก่อนหรือหลังก็ได้ตามอิสระ สามารถใช้แนวคิดการเล่นสัมผัสกลอนเพลงก้อมหรือกลอนหัวเดียวอย่างในกลุ่มที่ 2 ได้เช่นกัน เนื่องด้วยเพลงในกลุ่มที่ 3 ยังคงใช้กลอนทั่วไปผสมผสานกับเพลงลูกทุ่งและสำเนียงเพลง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

แนวคิด	วิธีการประพันธ์เพื่อสื่อความสะท้อนภาพ
	โคราชที่สนุกสนาน กระสวนทำนองสามารถใช้ได้หลากหลายมากกว่า 2 กลุ่มแรก เช่น (XX-X -XX- XX-X -X-X) (-XXX -XX- XX-X -X-X) หรือ (-XXX -XX- -X-X -X-X) (XX-X -XX- -XXX -XXX) สังเกตได้ว่าจะประกอบด้วยจังหวะยก จังหวะสามัญ ทั้งแบบโน้ต 1-4 พยางค์ เป็นการสะท้อนสภาพทางสังคมปัจจุบันที่เปลี่ยนไปอย่างอิสระ ตามยุคแห่งนวัตกรรมและความคิดสร้างสรรค์ เพลงจึงมีการปรับใช้อย่างสร้างสรรค์ เช่น ใช้เพื่อการวิจัย เพื่อสุขภาพ กระชับ เข้าใจง่ายและมีจังหวะลูกทุ่ง
เพลงประยุกต์กลุ่มที่ 3 กลอนเพลงลูกทุ่งผสมสำเนียงโคราช (ต่อ)	สามารถใช้โน้ตที่ในวิถียืนเสียงเป็นหลัก อาจจะผสมผสานกับวิถีขึ้นหรือวิถีลงก่อนหรือหลังก็ได้ตามอิสระ สามารถใช้แนวคิดการเล่นสัมผัสกลอนเพลงก้อมหรือกลอนหัวเดียวอย่างในกลุ่มที่ 2 ได้เช่นกัน เนื่องด้วยเพลงในกลุ่มที่ 3 ยังคงใช้กลอนทั่วไปผสมผสานกับเพลงลูกทุ่งและสำเนียงเพลงโคราชที่สนุกสนาน กระสวนทำนองสามารถใช้ได้หลากหลายมากกว่า 2 กลุ่มแรก เช่น (XX-X -XX- XX-X -X-X) (-XXX -XX- XX-X -X-X) หรือ (-XXX -XX- -X-X -X-X) (XX-X -XX- -XXX -XXX) สังเกตได้ว่าจะประกอบด้วยจังหวะยก จังหวะสามัญ ทั้งแบบโน้ต 1-4 พยางค์ เป็นการสะท้อนสภาพทางสังคมปัจจุบันที่เปลี่ยนไปอย่างอิสระ ตามยุคแห่งนวัตกรรมและความคิดสร้างสรรค์ เพลงจึงมีการปรับใช้อย่างสร้างสรรค์ เช่น ใช้เพื่อการวิจัย เพื่อสุขภาพ มีการสร้างสรรค์ทำนองใหม่ที่คำร้องกระชับ เข้าใจง่ายและมีจังหวะลูกทุ่ง เพลงมีเนื้อหากล่าวถึงสภาพปัจจุบันเหตุบ้านการเมืองล้อตามกระแสสังคม หรือยกประเด็นสำคัญของโลกเพื่อสื่อสารผ่านการแสดง เป็นการอนุรักษ์และสร้างสรรค์ เกิดเป็นเพลงโคราชผสมผสานลูกทุ่งอย่างละเท่า ๆ กัน ซึ่งมีลักษณะง่ายต่อการจดจำและมีความสนุกสนานมากขึ้นกว่า 2 กลุ่มแรก ทั้งนี้ การสื่อความหมายสามารถใช้ลักษณะของโน้ตเสียงสูง เสียงต่ำ ความหนัก ความเบา ความสั้นยาวของเสียงเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์ได้เพื่อสะท้อนความอิสระของกลอน

ตารางที่ 11 แนวทางการสร้างสรรค์ทำนองตามแนวคิดวิวัฒนาการเพลงโคราช

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2. การใช้โน้ตที่สามารถสื่อกายภาพของคำ 2 พยางค์ เพื่อสะท้อนคำคู่ โดย“คำคู่” จำนวน 1 คำ ประกอบด้วย โน้ต 2 พยางค์เหมือนหรือต่างก็ได้ เช่น กินคง “-ซ-ฟ” ในขณะเดียวกัน หากนำมาผสมกัน 2 คู่ เท่ากับ 4 พยางค์ ต้องมีพยางค์ที่ 1 และ 3 เหมือนกัน 2 และ 4 คล้ายกัน เช่น คำว่า “กินคง” และ “กินข้าว” ซึ่งสามารถใช้โน้ตว่า “ซฟซล” ก็ได้ หรือกรณีใช้คำคู่มากกว่า 2 คู่ ก็สามารถผันเสียงได้ตามอิสระ เช่น ซฟซล ซทซล ซดˊซล ซฟซร แต่ก็เป็นไปตามเงื่อนไขของลักษณะเสียงคำคู่ดังกล่าวที่เหมาะสม ซึ่งสามารถกำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงคำคู่ได้ด้วย AXAx โดย A หมายถึง คำเดียวกัน ส่วน X และ x เป็นคำใดก็ได้แต่ต้องมีเสียงพยัญชนะคล้ายกัน ในทางกลับกันสามารถปรับให้เป็นสัญลักษณ์ย้อนกลับในกรณีประพันธ์เพลงประยุกต์ จากเดิม AXAx กลับเป็น xAXA ตัวอย่าง “ซฟซล” กลับเป็น “ลซฟซ” หรือ “ฟซลซ” ลักษณะยืนเสียงซอลในห้อง

3. การใช้โน้ตเพื่อสื่อความปลั่งจำเพาะอย่างสำเนียงโคราช ตัวอย่าง การร้องเอื้อน ภาษาไทยโคราช จะปรากฏความปลั่งจำเพาะของเสียง สามารถใช้เสียงหลุมของกลุ่มเสียงได้ตามความเหมาะสม หรือเรียกว่าเป็นการใช้การเรียงเสียงในกลุ่มเสียงที่ดำรงอยู่ เพื่อสะท้อนสำเนียงภาษา เช่น (-ดˊ-ฟ –ดˊฟฟ) (-ลดˊร -รฟซ) เป็นต้น

4. การสร้างสำนวนลูกล้อและลูกขัด เพื่อสะท้อนการใช้พลความและเนื้อความเป็นลักษณะของสำนวนความหลักความรอง สามารถสร้างวรรคเพลงแบบลูกขัดได้ เนื่องจากเนื้อความและพลความมีความสำคัญหลักและรองต่างกัน หรือสามารถสะท้อนลักษณะกลอนแบบถามตอบ หรือเป็นการสะท้อนจังหวะที่สนุกสนาน หยอกล้อกันของสำนวนกลอนโต้ตอบ

5. การซ้ำทำนองและซ้ำโน้ตลักษณะวรรคต่อวรรค ตัวอย่าง การเล่นสัมผัสคำระหว่างวรรคหรือระหว่างบท การเล่นสัมผัสคำ การเหยียบปลายเพลง เป็นเสมือนการซ้ำคำซ้ำสำนวน ซึ่งสามารถใช้โน้ตเดิมหรือทำนองสั้น ๆ เดิมอีกครั้งได้

6. การใช้กระสวนและโน้ตจากคำร้องสั้น ๆ ตัวอย่าง คำในสะดือเพลงที่มี 3 พยางค์ ว่า “---ซ -ดˊ-ดˊ” หรือทำนองโอ่ 1 ประโยคที่มีจังหวะอิสระ จะปรากฏกระสวนและโน้ตบางพยางค์ไว้เป็นสำเนียง สามารถนำเป็นแนวทางในการตกแต่งหรือใช้เป็นต้นรากการประพันธ์ได้ ทั้งนี้สะดือเพลงและทำนองโอ่ ถือว่าโดดเด่นในฉันทลักษณ์เพลงโคราช

7. การกำหนดจำนวนประโยค เนื่องด้วยโคลงกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิมสามารถกำหนดจำนวนประโยคเพลงเท่ากับโครงสร้างจริงได้ เป็นการสะท้อนฉันทลักษณ์ประกอบด้วยประโยคที่ 1 ทำนองโอ่ประโยคที่ 2-3 ท่อนอารัมภบท ประโยคที่ 4-5 ท่อนกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) ประโยคที่ 6 ท่อนกระทู้ปลาย และประโยคที่ 7 ท่อนปลายลง ในขณะที่เพลงโคราชแบบประยุกต์บางกลุ่มใช้เท่ากับกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม และบางกลุ่มใช้เท่ากับกลอนเพลงก้อมคือ 1

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ประโยคหรือ 2 ประโยคแบบซ้ำประโยค และบางกลุ่มใช้จำนวนประโยคเท่ากับกลอนสุภาพคือ 4 ประโยค

8. การใช้โน้ตหลากหลาย เป็นการสะท้อนความโดดเด่นของกลอนโคราชแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ ยกเว้นกลอนก้อม โดยวิธีการหลีกเลี่ยงการซ้ำโน้ตเดิม หากแต่มีการซ้ำทำนองสั้นบ้าง ยาวบ้างสลับกัน ดังนั้น ควรเลือกใช้เส้นแนวดำเนินทำนองที่มีความหลากหลาย

9. การสร้างสำนวนให้กระชับ เด่นชัดในเพลงโคราชประยุกต์ โดยเฉพาะเพลงที่มีต้นรากจากกลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว ซึ่งมีลักษณะการใช้โน้ต 2-4 พยางค์ตามคำคู่

10. การใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX แท้จริงสามารถเลือกใช้กลุ่มเสียงใดก็ได้ตามความสนใจ หากแต่งานวิจัยครั้งนี้เป็นการใช้ขลุ่ยเพียงออเทียบเสียงการร้องของครูกำปั่น ข่อย-นอก โดยพบว่ากระแสเสียงตามความถนัดของครูกำปั่น เทียบเท่ากับกลุ่มเสียงดังกล่าว โดยมีการใช้เสียงเชื่อมหรือเสียงหลุมเพื่อทำให้เกิดความปลั่งจำเพาะอย่างสำเนียงโคราช ทั้งนี้ กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงโคราชแบบประยุกต์สามารถเปลี่ยนได้ตามอิสระและความเหมาะสมตามวงดนตรีและแนวคิดการประพันธ์ ในทางการประพันธ์สามารถนำแนวคิดดังกล่าวไปปรับใช้ได้เช่นกัน

11. การใช้เส้นแนวดำเนินทำนอง แบบยืนเสียงสลับวิถีขึ้นและวิถีลงเด่นชัดในเพลงดั้งเดิม ในขณะที่เพลงประยุกต์นิยมการใช้แบบยืนเสียง ยกเว้นเพลงประยุกต์ลำดับสุดท้ายที่มีความหลากหลายมากกว่าเพลงประยุกต์ลำดับที่ 1 และ 2

12. การใช้โน้ตเพื่อสะท้อนความสนุกสนาน โดยกำหนดโน้ตลักษณะจังหวะยกและจังหวะเก็บ สามารถใช้โน้ต 1-4 พยางค์ต่อหนึ่งห้องในการสื่อความเรื่องกลอนประยุกต์ เช่น กระสวน xx-x x-xx / xx-x x-xx / xx-x xx-x / -xxx x-xx / xx-x -xx- / -xx- -xx- / -xxx -xx- / xxxx xxxx ในขณะที่กลอนดั้งเดิมนิยมใช้ 2-4 โน้ต แบบจังหวะปกติ สามารถใช้กระสวนทำนอง xxxx / -xxx / -x-x / ---x

13. การใช้สร้างสำนวนของทำนองเชื่อมให้มีจังหวะยกและกระชับ เพื่อสะท้อนคำร้องสร้อยสั้น ๆ โดยแบบประยุกต์นิยมร้องระหว่างกลอน ในขณะที่แบบดั้งเดิมปรากฏเป็นทำนองสอดประสานในกลอน ซึ่งทำนองสร้อยแบบประยุกต์มีความยาวมากกว่าแบบดั้งเดิม

14. การสร้างสำนวนการเหลื่อม เพื่อสะท้อนแนวคิดการประสานภายในกลอนอย่างการร้องสร้อยในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม หรือสะท้อนจังหวะในท่อนกระทู้เดินกลอน

15. การสร้างสำเนียงโคราช เพื่อสะท้อนเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ด้วยการเลือกใช้โน้ตที่ระดับเสียงหลากหลาย เช่น ดรʃดล ดดัลซ ดรฟซ ดลรʃฟ เป็นต้น ทั้งนี้ ต้องเหมาะสมตามบันไดเสียงและทำนองที่ประพันธ์ ควรมีการตกแต่งสำนวนให้เหมาะสมกับข้อจำกัดการบรรเลงของเครื่องดนตรี

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เช่น จะเข้ ที่ไม่สามารถดำเนินทำนองแบบบังคับทางที่มีเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ได้โดยสมบูรณ์ทั้งหมด ควรมีการตกแต่งบางโน้ตเพื่อให้เอื้อต่อวิธีการบรรเลง

16. การซ้ำสำนวน เป็นการสะท้อนความเรียบง่ายของกลอนเพลงพื้นบ้าน สามารถสื่อความได้หลากหลายลักษณะ เช่น กรณีร้อยเนื้อทำนองเดียว สามารถใช้กระสวนเดียวกัน แต่ปรับทำนองให้ต่างกัน โดยปรับลูกตกและเส้นแนวดำเนินทำนองให้สวนทางการได้ หรือสามารถสร้างสำนวนให้เป็นการซ้ำวรรคท้ายและวรรครับ โดยการประพันธ์สามารถเลือกใช้ระหว่างกระสวนทำนอง ลูกตกหรือเส้นแนวดำเนินทำนองตามแต่ผู้ประพันธ์และความเหมาะสมของเพลง การซ้ำสำนวนพบมากในกลอนแบบประยุกต์ ในขณะที่การซ้ำทำนองสั้นบ้างยาวบ้าง พบมากในกลอนโคราชแบบดั้งเดิมและกลอนก้อม

17. การซ้ำเสียงลูกตก เป็นการสะท้อนฉันทลักษณ์กลอน เนื่องด้วยเป็นวรรณยุกต์หรือตัวสะกดเดียวกัน เช่น กลอนเพลงก้อมมีการสัมผัสคำสุดท้ายของวรรค สามารถกำหนดซ้ำห้องที่ 4 และ 8 หรือกลอนสุภาพมีสัมผัสระหว่างวรรคและท้ายวรรค สามารถกำหนดซ้ำห้องที่ 4 6 และ 8 หรือกลอนหัวเดียวมีสัมผัสเฉพาะคำสุดท้าย สามารถกำหนดซ้ำเสียงสุดท้ายของประโยคได้

4.2 รายละเอียดการประพันธ์และการผสมวง

การอภิปรายรายละเอียดการประพันธ์เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช เป็นการอธิบายวิธีการประพันธ์ที่เริ่มจากแนวคิดพื้นฐานของเพลง การกำหนดกลุ่มเสียง โครงสร้างทำนองสารัตถะ วิธีการทางตกแต่งทำนอง การประพันธ์เนื้อร้อง การสร้างสรรค์หน้าทับ จังหวะ และการผสมวง โดยใช้แนวคิดที่ได้ผลการวิจัยว่าเรื่องสภาพการดำรงอยู่ พัฒนาการด้านการร้องเพลงโคราชตามวิวัฒนาการ และระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชเฉพาะที่เป็นลักษณะโดดเด่นของคำร้องและกลอนเพลงตามวิวัฒนาการมาเป็นแนวทางประกอบการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งสำเร็จเป็นเพลงชุด “วิวัฒน์เพลงโคราช” ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์หน้าทับและจังหวะฉิ่งขึ้นใหม่เฉพาะเพลงวิวัฒน์ 6 เพลง เพื่ออรรถรสของเพลง

ผู้วิจัยได้ทำการอภิปรายการสร้างสรรค์หน้าทับและจังหวะต่อเนื่องจากเรื่องการประพันธ์ เพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง หน้าทับและจังหวะ โดยเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช ประกอบด้วย 2 ช่วงคือ ช่วงเกริ่นนำ 3 เพลง ได้แก่ เพลงเชิญชวน กำหนดใช้โทนโคราช เครื่องสีและเครื่องเป่า เพลงศรัทธาครู กำหนดใช้ดนตรีบรรเลง และเพลงรู้ถามตอบ กำหนดใช้ดนตรีประกอบการร้องลำลอง และช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ 6 เพลง กำหนดใช้ดนตรีบรรเลง ได้แก่ เพลงคารมกลอน เพลงทำนองฉันท์ เพลงกราบย่าโม เพลงแปรสังคม เพลงชนนิยม และเพลงนวัตสมัย โดยมีทำนองเชื่อม 2

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนอง ได้แก่ ทำนองเชื่อมดั้งเดิม และทำนองเชื่อมประยุกต์ เป็นทำนองเชื่อมเพลงภายในช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ ผู้วิจัยได้อภิปรายรายละเอียดการประพันธ์และการผสมวงตามสาระสำคัญดังนี้

4.2.1 เพลงเชิญชวน (ช่วงเกริ่นนำเพลงที่ 1)

4.2.2 เพลงศรัทธาครู (ช่วงเกริ่นนำเพลงที่ 2)

4.2.3 เพลงรู้ถามตอบ (ช่วงเกริ่นนำเพลงที่ 3)

4.2.4 เพลงคารมกลอน (ช่วงวิวัฒน์ลำดับที่ 1)

4.2.5 เพลงทำนองฉันท์ (ช่วงวิวัฒน์ลำดับที่ 2)

4.2.6 เพลงกราบย่าโม (ช่วงวิวัฒน์ลำดับที่ 3)

4.2.7 เพลงแปรสังคม (ช่วงวิวัฒน์ลำดับที่ 4)

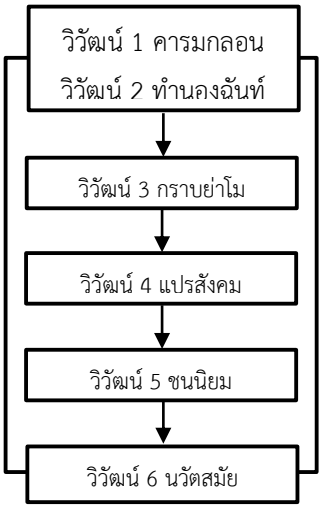
4.2.8 เพลงชนนิยม (ช่วงวิวัฒน์ลำดับที่ 5)

4.2.9 เพลงนวัตสมัย (ช่วงวิวัฒน์ลำดับที่ 6)

4.2.1 เพลงเชิญชวน

เนื่องด้วยเบื้องต้นผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เฉพาะหน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช ตีด้วยโทนโคราช 3 เสียง เพื่อเป็นการขึ้นต้นเพลง ภายหลังจึงได้ประพันธ์เพลงเชิญชวนเพิ่มเติมขึ้นหนึ่งทำนอง เพื่อช่วยส่งเสริมให้ส่วนของการเกริ่นนำลำดับแรกนี้มีความสมบูรณ์และน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ดังนั้น ผู้วิจัยจะทำการอธิบายส่วนแรกคือ การสร้างสรรค์หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช และส่วนที่ 2 การประพันธ์เพลงเชิญชวนตามลำดับดังนี้

4.2.1.1 หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช



ภาพที่ 71 หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เบื้องต้นได้กำหนดใช้เครื่องกำกับจังหวะฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ตามอัตราจังหวะชั้นเดียว ตามแนวทางเพลงพื้นบ้านอย่างวงดนตรีพื้นบ้านทั่วไป ในขณะเดียวกัน หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เพื่อเป็นสัญลักษณ์การขึ้นต้นเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช โดยสร้างสรรค์จากแนวคิด 3 ประการดังนี้

ประการแรก ผลการวิจัยพบว่าการลงจบสำหรับการร้องเพลงโคราชเป็นการลงจบเพลงตามโคลงกลอน ไม่ได้มีกำหนดว่าจะต้องใช้ทำนองใดลงจบ พบแต่ทำนองโอ่ที่มีการร้องเกริ่นนำก่อนเข้ากลอนเพลง ขณะที่เพลงโคราชแบบประยุกต์สามารถสร้างสรรค์ทำนองหรือจังหวะเพื่อลงจบได้ตามความเหมาะสมและอิสระ นอกจากนี้ นัยของการละเล่นเพลงพื้นบ้านของจังหวัดนครราชสีมา พบว่ามีการใช้โทนโคราชกำกับจังหวะและตีประโคมเพื่อเชิญชวนก่อนการละเล่น แม้ว่าเพลงโคราชจะไม่มีเครื่องดนตรีใดประกอบ แต่เพลงโคราชก็นับเป็นเพลงพื้นบ้านและเป็นการละเล่นเช่นกัน ผู้วิจัยจึงใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์หน้าทับโทนโคราช เพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์

ประการที่ 2 ผู้วิจัยประสงค์ที่จะสรุปสภาพการดำรงอยู่และวิวัฒนาการเพลงโคราช โดยนำหน้าทับของเพลงคารมกลอน เพลงทำนองฉันท์ เพลงกราบย่าโม เพลงแปรสังคม เพลงชนนิยมและเพลงนวัตสมัยตามลำดับวิวัฒน์ เปรียบเสมือนการสรุปวิวัฒนาการของเพลงโคราช กล่าวโดยสรุปได้ว่าต้นกำเนิดมาจากการสนทนาด้วยคารมคมคายของชาวจังหวัดนครราชสีมา ซึ่งในอดีตเรียกว่าเพลงปฏิพากย์สั้นหรือกลอนเพลงก้อม (คารมกลอน) ต่อมาพัฒนาจนสำเร็จเป็นฉันทลักษณ์โครงกลอนเพลงโคราชดั้งเดิมหรือเพลงปฏิพากย์ยาว (ทำนองฉันท์) ภายหลังการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี เกิดความนิยมตามความเชื่อที่มีต่อท้าวสุรนารีในการนำเพลงโคราชไปแก้บน จนกระทั่งเป็นที่ยอมรับและแพร่หลาย เรียกว่า เพลงโคราชแก้บน (เพลงกราบย่าโม) เมื่อเข้าสู่ยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงสภาพแวดล้อมทางสังคม ส่งผลให้เพลงโคราชเกิดการปรับตัวเพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัย เบื้องต้นเป็นการพัฒนากลอนโคราชผสมผสานกับดนตรีลูกทุ่ง หรือที่นิยมเรียกว่า เพลงโคราชซิ่ง (เพลงแปรสังคม) ด้วยสังคมที่เปลี่ยนไป ค่านิยมและความต้องการในการรับฟังเพลงโคราชของกลุ่มคนยุคใหม่เริ่มมีความต้องการแนวทางที่ทันสมัยมากขึ้น จึงพัฒนาสู่การประยุกต์กลอนเพลงก้อม กลอนหัวเดียวผสมผสานดนตรีลูกทุ่งที่สนุกสนานมากขึ้น เน้นให้ผู้ฟังยุคใหม่เกิดความเข้าใจและเข้าถึงได้ง่ายขึ้น (เพลงชนนิยม) จนกระทั่งเข้าสู่ยุคแห่งนวัตกรรมและการสร้างสรรค์ ได้เกิดการพัฒนาการแสดงโดยผสมผสานระหว่างความเป็นลูกทุ่งและเพลงโคราชในสัดส่วนที่เท่ากัน เรียกว่า เพลงลูกทุ่งสำเนียงโคราช ซึ่งมีความอิสระ หลากหลายและสนุกสนานกลมกลืน

ประการที่ 3 ผู้วิจัยใช้แนวคิดการตกแต่งหน้าทับโทนตามที่ครูบุญสม สังข์สุข นายกสมาคมเพลงโคราชคนปัจจุบันและหมอโทน ครูสุรนิตย์ ประสิทธิ์ ได้ให้คำแนะนำไว้ว่าสามารถ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ปรับใช้จากเสียงโท่นและเสียงปี๊ะได้ตามอิสระและไม่มีกรอบกำหนด หากแต่ควรใช้เสียงขัดด้วยเสียงเปิง หรือลูกที่มีเสียงสูงในการตีเสียงปี๊ะย้ำ ๆ เป็นการเน้นเสียงจังหวะขัดระหว่างกัน เพื่อความสนุกสนาน อีกทั้ง ได้อธิบายว่านิยมตีเสียงโท่นรัวถี่ ๆ ในพยางค์สุดท้ายหลังการทอดลง จากนั้นนิยมตีเสียงโท่นพร้อมกันหนึ่งครั้งเป็นอันสิ้นสุดหน้าทับ ซึ่งรายละเอียดต่าง ๆ ผู้วิจัยได้อธิบายไว้ในข้างต้นของบทที่ 4 เรื่องแนวคิดการประพันธ์ทำนอง หน้าทับและจังหวะ

การตกแต่งหน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราชเริ่มต้นจากการกำหนดโครงสร้างทำนองและตกแต่งหน้าทับจากแนวคิดประการที่ 2 และประการที่ 3 ข้างต้น โดยเบื้องต้นใช้ต้นรากจากหน้าทับในช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ จำนวน 6 หน้าทับ โดยการอธิบายด้วยตัวอักษรย่อ “ป” คือ เสียงปี๊ะ และ “ท” คือเสียงโท่น ดังนี้

วิวัฒน์ลำดับที่ 1 หน้าทับคารมกลอน สำหรับโทนโคราช (เฉพาะเสียงทุ้มและเสียงกลาง)

----	-ทททท	----	-ทททท	----	-ทททท	----	-ทททท

วิวัฒน์ลำดับที่ 2 หน้าทับทำนองฉันท์ สำหรับโทนโคราช (เสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

-ป-ป	-ท-ท	-ป-ป	-ท-ท	-ป-ป	-ท-ท	-ป-ป	-ทททท

วิวัฒน์ลำดับที่ 3 หน้าทับกราบย่าโม สำหรับโทนโคราช (เสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

----	-ท-ท	----	-ท-ท	----	-ป-ป	---ท	-ท-ท

วิวัฒน์ลำดับที่ 4 หน้าทับแปรสังคม สำหรับโทนโคราช (เสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

-ปทท	ทท--	-ปทท	ปป--	-ปทท	ปททป	-ปทท	ทปทท

วิวัฒน์ลำดับที่ 5 หน้าทับชนนิยม สำหรับโทนโคราช (เสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

--ทท	ทท--	ปปปป	--ปป	--ทท	ทท--	ปปปป	--ทท

วิวัฒน์ลำดับที่ 6 หน้าทับนวัตสมัย สำหรับโทนโคราช (เสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ท	-ท-ท	-ปทท	ทปป-	-ท-ท	-ททป	-ปทท	ปททท

จากหน้าทับข้างต้นได้นำมาตกแต่งเพื่อให้สามารถตีโทนได้อย่างต่อเนื่องตามแนวคิดจากความเป็นดั้งเดิมที่กระชับ จังหวะพอเหมาะพอดี สู่ความประยุกต์ที่สนุกสนานและกระชับมากขึ้น จนสำเร็จเป็นหน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราชดังนี้

---ท	-ท-ท	---ป	-ท-ท	(---ป	-ป-ป)	-ทททท	-ทททท
---ท	-ท-ท	---ป	-ท-ท	(---ป	-ป-ป)	-ทททท	-ทททท
(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	---ท	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	---ท	-ท-ท

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

(-ป-ป)	-ท-ท	-ป-ท	-ท-ป	(-ป-ป)	-ท-ท	-ท-ป	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	-ป-ท	-ท-ท	(-ป-ป)	(-ป-ป)	-ท-ท	-ท-ท
---ท	-ททท	---ท	-ททท	(-ป-ป)	(-ป-ป)	-ททท	-ททท
---ท	-ททท	---ท	-ททท	(-ป-ป)	(-ป-ป)	-ททท	-ททท
---ท	-ท-ท	-ปทท	ปป--	(ป)ท(ป)ท	(ป)ททป	-ปทท	-ททท
---ท	-ท-ท	-ปทท	ปป--	(ป)ท(ป)ท	(ป)ททป	-ททท	-ท-ท

วิธีการตีโทนโคราช กำหนดใช้ครบ 3 เสียง เพื่อสร้างอรรถรสแบบโคราชดั้งเดิม โดยตีสอดประสานกับทำนองเพลงที่มีลักษณะตามขนบเพลงไทยอย่างผสมผสาน เสียงโทนที่เกิดจากการตีปี๊ะ กอบด้วยเสียงโท่น (ท) และเสียงป๊ะ (ป) ใช้บริเวณนิ้วทั้ง 5 นิ้ว ตีลงที่หน้าโทนเหมือนกันทั้ง 2 เสียง หากแต่เสียงโท่นเป็นการตีสะบัดแบบเปิดมือออก และเสียงป๊ะเป็นการตีสะบัดแบบปิดมือไปที่หน้าโทน โดยการใช้โทนโคราชในการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดใช้โทน 3 ลักษณะ ประกอบด้วยโทนเสียงเปิงคือ โทนขนาดเล็กและมีเสียงแหลมมากกว่าโทนลูกอื่น ๆ ที่นำมาใช้ตีประกอบในวงดนตรี โทนเสียงกลางคือ โทนที่มีขนาดใหญ่ขึ้นและเสียงทุ้มมากกว่าโทนเสียงเปิง และโทนเสียงทุ้มคือ โทนที่มีขนาดใหญ่สุดและมีลักษณะเสียงทุ้มเด่นชัด ทั้งนี้ ในการเลือกใช้โทนสามารถใช้ได้มากกว่า 3 ใบ หากแต่ควรเลือกใช้ลูกที่ให้เสียงที่หลากหลาย เช่น เสียงแหลม เสียงทุ้ม เพื่อความไพเราะและน่าฟัง

ภาพที่ 72 การตีเสียงป๊ะ (ปิดมือ) และการตีเสียงโท่น (เปิดมือ)
ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (23 มีนาคม 2562)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ภาพที่ 73 ลักษณะลูกโทนเสียงเปิง (แหลม)
ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (23 มีนาคม 2562)

ภาพที่ 74 ลักษณะลูกโทนเสียงทุ้ม (ซ้าย) ลูกโทนเสียงกลาง (ขวา)
ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (23 มีนาคม 2562)

โทนโคราชทั้ง 3 ใบ กำหนดให้ตีหน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราชเหมือนกัน หากแต่โทนโคราชเสียงเปิง กำหนดให้ตีเน้นไปที่เสียงป๊ะ ให้เกิดความดังมากกว่าใบอื่น ๆ เนื่องจากลูกเปิงมีเสียงป๊ะที่เด่นชัด แหลมสูง เป็นเอกลักษณ์มากกว่าใบอื่น ๆ ดังนั้น การตีเน้นเสียงป๊ะจึงช่วยให้ลีลาของหน้าทับเกิดสีสันของเสียงที่น่าสนใจและไพเราะยิ่งขึ้น การตีเน้นเสียงป๊ะ (ตัวหนา) มีดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

---ท	-ท-ท	---ป	-ท-ท	**(---ป**	**-ป-ป)**	-ททท	-ททท
---ท	-ท-ท	---ป	-ท-ท	**(---ป**	**-ป-ป)**	-ททท	-ททท
(-ป-ป)	-ท-ท	**(-ป-ป)**	-ท-ท	**(-ป-ป)**	-ท-ท	---ท	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	**(-ป-ป)**	-ท-ท	**(-ป-ป)**	-ท-ท	---ท	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	-ป-ท	-ท-ป	**(-ป-ป)**	-ท-ท	-ท-ป	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	-ป-ท	-ท-ท	**(-ป-ป)**	**(-ป-ป)**	-ท-ท	-ท-ท
---ท	-ททท	---ท	-ททท	**(-ป-ป)**	**(-ป-ป)**	-ททท	-ททท
---ท	-ททท	---ท	-ททท	**(-ป-ป)**	**(-ป-ป)**	-ททท	-ททท
---ท	-ท-ท	-ปทท	ปป--	**(ป)**ท**(ป)**ท	**(ป)**ทท**(ป)**	-ปทท	-ททท
---ท	-ท-ท	-ปทท	ปป--	**(ป)**ท**(ป)**ท	**(ป)**ทท**(ป)**	-ททท	-ท-ท

จากหน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราชสามารถอธิบายการตกแต่งหน้าทับตามส่วนต่าง ๆ ได้ดังนี้

หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช (ประโยคที่ 1 และ 2)

---โท่น	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	(---ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ)	โท่นโท่นโท่น	โท่นโท่นโท่น
---โท่น	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	(---ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ)	โท่นโท่นโท่น	โท่นโท่นโท่น

วิวัฒน์ลำดับที่ 1 หน้าทับคารมกลอน (ต้นรากการประพันธ์)

----	โท่นโท่นโท่น	----	โท่นโท่นโท่น	----	โท่นโท่นโท่น	----	โท่นโท่นโท่น

วิวัฒน์ลำดับที่ 2 หน้าทับทำนองฉันท์ (ต้นรากการประพันธ์)

-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	โท่นโท่นโท่น

วรรคท้าตกแต่งหน้าทับจากหน้าทับคารมกลอน ปรับให้กระชับขึ้น เพื่อเหมาะสมต่ออรรถรสของการลงจบเพลง วรรคท้าจึงมุ่งสะท้อนวิวัฒน์ต้นกำเนิดเพลงโคราชที่มาจากคารมสนทนาชาวจังหวัดนครราชสีมา หรือเรียกว่าเพลงปฏิพากย์สั้นหรือกลอนเพลงก้อม สำหรับวรรครับตกแต่งหน้าทับจากหน้าทับทำนองฉันท์ เป็นการนำเสียง ป๊ะ ป๊ะ โท่น โท่น มาขยายให้เต็ม 4 ห้อง ด้วยการนำเสียงป๊ะใช้เป็นจังหวะขัด และเพิ่มการตีเสียงโท่นให้ถี่ขึ้น ตามลักษณะจังหวะที่ควรจะสนุกสนานมากขึ้น วรรครับมุ่งสะท้อนความสำเร็จลงตัวเป็นฉันทลักษณ์โครงกลอนเพลงโคราชดั้งเดิมหรือเพลงปฏิพากย์ยาว โดยใช้ลักษณะความยาวของหน้าทับแบบดั้งเดิมซึ่งมีสำนวนว่า ---ป๊ะ โท่นโท่น จำนวน 2 ห้อง เป็นแนวคิดในการผสมผสานระหว่างหน้าทับคารมกลอนและทำนองฉันท์อย่างละ 4 ห้อง รวมเป็น 1 ประโยคให้ยาวขึ้นเสมือนเพลงปฏิพากย์แบบยาว ทั้งนี้ กำหนดให้ตีซ้ำประโยค 2 รอบ ตามแนวคิดการซ้ำสำนวนที่เรียบง่ายแบบเพลงพื้นบ้าน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช (ประโยคที่ 3 และ 4)

(-ป๊ะ-ป๊ะ)	-โท่น-โท่น	(-ป๊ะ-ป๊ะ)	-โท่น-โท่น	(-ป๊ะ-ป๊ะ)	-โท่น-โท่น	---โท่น	-โท่น-โท่น
(-ป๊ะ-ป๊ะ)	-โท่น-โท่น	(-ป๊ะ-ป๊ะ)	-โท่น-โท่น	(-ป๊ะ-ป๊ะ)	-โท่น-โท่น	---โท่น	-โท่น-โท่น

วิวัฒน์ลำดับที่ 3 หน้าทับกราบย่าโม (ต้นรากการประพันธ์)

----	-โท่น-โท่น	----	-โท่น-โท่น	----	-ป๊ะ-ป๊ะ	---โท่น	-โท่น-โท่น

ผู้วิจัยตกแต่งทำนองจากหน้าทับกราบย่าโม ไม่ได้มีการผสมผสานหน้าทับอื่นแต่อย่างใด เนื่องด้วยแนวคิดที่ว่าภายหลังสำเร็จเป็นเพลงโคราชดั้งเดิม ได้ปรากฏให้เห็นลักษณะของเพลงปฏิพากย์แบบยาวอย่างต่อเนื่อง ผู้วิจัยจึงดำรงแนวคิดประโยคยาวไว้ หากแต่ตกแต่งให้มีลีลาต่างจากประโยคข้างต้น ด้วยการดำรงคงหน้าทับเดิม สอดแทรกเสียงป๊ะให้เต็มประโยคตามแนวคิดการประพันธ์เพลงกรายย่าโมที่ต้องการแสดงถึงกระสวนที่มีกรอบกำหนดตามระเบียบอย่างเคร่งครัด สะท้อนแรงศรัทธาและระเบียบขั้นตอนการแก้บนด้วยเพลงโคราช ประโยคที่ 3 และ 4 มุ่งสื่อความเรื่องความนิยมตามความเชื่อที่มีต่อท้าวสุรนารีในการนำเพลงโคราชไปแก้บนจนแพร่หลาย เรียกว่าเพลงโคราชแก้บน ทั้งนี้ กำหนดให้ตีซ้ำประโยค 2 รอบ ตามแนวคิดการซ้ำสำนวนที่เรียบง่ายแบบเพลงพื้นบ้านเช่นเดียวกัน

หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช (ประโยคที่ 5 และ 6)

(-ป๊ะ-ป๊ะ)	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-โท่น-ป๊ะ	(-ป๊ะ-ป๊ะ)	-โท่น-โท่น	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น
(-ป๊ะ-ป๊ะ)	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-โท่น-ป๊ะ	(-ป๊ะ-ป๊ะ)	-โท่น-โท่น	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

วิวัฒน์ลำดับที่ 4 หน้าทับแปรสังคม (ต้นรากการประพันธ์)

-ป๊ะโท่นโท่น	โท่นโท่น--	-ป๊ะโท่นโท่น	ป๊ะป๊ะ--	-ป๊ะโท่นโท่น	ป๊ะโท่นโท่นป๊ะ	-ป๊ะโท่นโท่น	โท่นป๊ะโท่นโท่น

ผู้วิจัยตกแต่งทำนองจากหน้าทับแปรสังคม ด้วยการใช้เสียงป๊ะในหน้าทับแปรสังคมเป็นเสียงขัด (-ป๊ะ-ป๊ะ) ในห้องที่ 1 จากนั้นนำสำนวนเดิม (-ป๊ะโท่นโท่น ป๊ะโท่นโท่นป๊ะ) ซึ่งคล้ายลักษณะจังหวะสามช่า (ป๊ะ ตึง ตึง ป๊ะ ตึ๋ง ตึ๋ง ตึง) ตกแต่งให้ครบห้องที่ 2 3 และ 4 กำหนดให้ตีซ้ำวรรคตลอด 2 ประโยค ตามแนวคิดการซ้ำสำนวนที่เรียบง่ายแบบเพลงพื้นบ้านเช่นเดียวกัน ประโยคที่ 5 และ 6 มุ่งสะท้อนการปรับตัวเพื่อให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ปรากฏเป็นการพัฒนาผสมผสานกับดนตรีลูกทุ่ง หรือเรียกว่า เพลงโคราชซิ่ง

หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช (ประโยคที่ 7 และ 8)

---โท่น	-โท่นโท่นโท่น	---โท่น	-โท่นโท่นโท่น	(-ป๊ะ-ป๊ะ)	(-ป๊ะ-ป๊ะ)	-โท่นโท่นโท่น	-โท่นโท่นโท่น
---โท่น	-โท่นโท่นโท่น	---โท่น	-โท่นโท่นโท่น	(-ป๊ะ-ป๊ะ)	(-ป๊ะ-ป๊ะ)	-โท่นโท่นโท่น	-โท่นโท่นโท่น

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

วิวัฒน์ลำดับที่ 5 หน้าทับชนนิยม (ต้นรากการประพันธ์)

--โท่นโท่น	โท่นโท่น--	ป๊ะป๊ะป๊ะป๊ะ	--ป๊ะป๊ะ	--โท่นโท่น	โท่นโท่น--	ป๊ะป๊ะป๊ะป๊ะ	--โท่นโท่น

ผู้วิจัยตกแต่งทำนองจากหน้าทับชนนิยม ด้วยแนวคิดเบื้องต้นคือความเรียบง่ายและสนุกสนานอย่างเพลงโคราชประยุกต์ สะท้อนความต้องฟังเพลงโคราชที่มีลักษณะเข้าใจง่ายและสนุกสนาน โดยการนำเสียงโท่นและเสียงป๊ะจากหน้าทับต้นรากในลักษณะของการยืนเสียงทุก 2 ห้องอย่างง่าย มาตกแต่งให้ซ้ำเสียงเดิมถี่ขึ้นและสนุกสนานมากขึ้น ตามที่ปรากฏการยืนเสียงโท่นในจังหวะที่สนุกสนานตลอดวรรคท้า และวรรครับห้องที่ 7 และ 8 ผสมผสานการใช้เสียงขัดในห้องที่ 5 และ 6 ด้วยเสียงป๊ะเพื่อความสนุกสนานและเร้าใจมากขึ้น ยังคงกำหนดให้ตีซ้ำประโยค 2 รอบ ตามแนวคิดความเรียบง่ายของเพลงพื้นบ้าน ประโยคที่ 7 และ 8 มุ่งสะท้อนค่านิยมและความต้องการในการรับฟังเพลงที่ง่ายต่อความเข้าใจและทันสมัยมากขึ้น ตามที่มีการประยุกต์กลอนเพลงที่เข้าใจง่ายขึ้น ผสมผสานดนตรีลูกทุ่งที่สนุกสนานมากขึ้น

หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช (ประโยคที่ 9 และ 10)

---โท่น	-โท่น-โท่น	-ป๊ะโท่นโท่น	ป๊ะป๊ะ--	(ป)ท(ป)ท	(ป)ททป	-ป๊ะโท่นโท่น	-โท่นโท่นโท่น
---โท่น	-โท่น-โท่น	-ป๊ะโท่นโท่น	ป๊ะป๊ะ--	(ป)ท(ป)ท	(ป)ททป	-โท่นโท่นโท่น	-โท่น-โท่น

วิวัฒน์ลำดับที่ 6 หน้าทับนวัตสมัย (ต้นรากการประพันธ์)

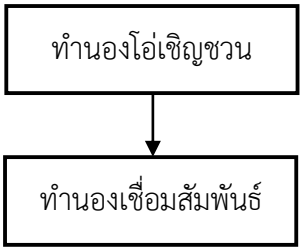
----โท่น	-โท่น-โท่น	-ป๊ะโท่นโท่น	โท่นป๊ะป๊ะ-	-โท่น-โท่น	-โท่นโท่นป๊ะ	-ป๊ะโท่นโท่น	ป๊ะโท่นโท่นโท่น

ผู้วิจัยตกแต่งทำนองจากหน้าทับนวัตสมัย ด้วยแนวคิดสร้างสรรค์ อิสระ ไม่ซ้ำสำนวนก่อนหน้า ด้วยการเน้นเสียงขัด (ป๊ะ) ผู้บรรเลงสามารถใช้เสียงเปิงในการขัดได้อย่างอิสระ เพื่อความสนุกสนานและแตกต่างจากประโยคก่อนหน้า ในสองประโยคสุดท้ายกำหนดให้ตีลักษณะที่ถี่มากขึ้นกว่า 2 ประโยคก่อนหน้าตามที่ปรากฏในห้องที่ 5 และ 6 สำหรับการตกแต่งหน้าทับเป็นการดำรงหน้าทับต้นรากไว้ ตกแต่งเล็กน้อยเพื่อความเหมาะสม การดำรงหน้าทับเดิมไว้มีเป้าหมายสื่อความเรื่องการอนุรักษ์เพลงโคราชภายใต้กรอบการประยุกต์ที่ร่วมสมัย เสมือนการตกแต่งหน้าทับลงจบที่ท้ายที่สุดยังคงเดิมไว้ หากแต่ปรับเพียงเล็กน้อยเพื่อให้ได้อรรถรสเพื่อตอบโจทย์มนุษย์และสังคม ซึ่งสอดคล้องแนวคิดที่ผู้วิจัยต้องการสื่อความผ่านหน้าทับประโยคที่ 9 และ 10 กล่าวคือ เปรียบเสมือนเรื่องราวการพัฒนาเพลงโคราชในยุคแห่งนวัตกรรมและความคิดสร้างสรรค์ โดยนำเอาความเป็นลูกทุ่งและเพลงโคราชผสมผสานในสัดส่วนที่เท่ากัน หรือที่เรียกว่า เพลงลูกทุ่งสำเนียงโคราช ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่า แม้ท้ายที่สุดเพลงโคราชจะเกิดการปรับตัวสู่ความเป็นลูกทุ่งสำเนียงโคราช แต่ผู้สร้างสรรค์เพลงโคราชแบบประยุกต์ก็ยังคงดำรงความเป็นเพลงโคราชแบบดั้งเดิมไว้ไม่ได้กลายไป เสมือนการอนุรักษ์เชิงสร้างสรรค์ที่หมอเพลงยอมรับและให้ความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของเพลงโคราชด้วย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

แนวคิดการพัฒนาที่สัมพันธ์กับมนุษย์และสังคมตามแต่ละช่วงยุคสมัย ทั้งนี้ กำหนดให้ตีฉิ่งในอัตราจังหวะชั้นเดียว เพื่อความสนุกสนานและเชิญชวนให้มารับฟังเพลง

4.2.1.2 ทำนองเพลงเชิญชวน



ภาพที่ 75 ทำนองเพลงเชิญชวน

หลังจากสำเร็จหน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช ผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงเชิญชวนโดยใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยโคราชและไทยกลาง กำหนดใช้โทนโคราชตีหน้าทับที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ และใช้เฉพาะเครื่องสีและเครื่องเป่าของวงเครื่องสายในการบรรเลง ได้แก่ ซอ และขลุ่ย เพื่อสะท้อนวัฒนธรรมดนตรีโคราช จากผลการวิจัยพบว่านิยมใช้ซอและปี่เป็นเครื่องนำวง โดยเฉพาะวงโทนโคราช ทั้งนี้ สามารถนำมาใช้บรรเลงได้ตามเหมาะสม (สุรนิตย์ ประสิทธิ์, สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2562)

ผู้วิจัยได้กำหนดใช้กลุ่มเสียง ซลทXรมX ผสมผสานการตกแต่งสำนวนแบบล้อและสำนวนขัดตามขนบเพลงไทย กลุ่มเสียงสะท้อนความเป็นดั้งเดิมแบบไทยกลางผสมผสานสำนวนล้อขัดที่สะท้อนลักษณะกลอนปฏิพากย์โต้ตอบแบบเพลงพื้นบ้าน ทำนองเพลงเชิญชวนได้ประพันธ์ขึ้นเพื่อสะท้อนเรื่องการเชิญชวนให้มาร่วมรับฟังเพลงตามแนวคิดการตีโทนโคราช และอีกส่วนหนึ่งเพื่อนำเสนอเรื่องวิวัฒนาการเพลงโคราช ซึ่งได้ถ่ายทอดผ่านหน้าทับที่มีชื่อว่า “หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช” อย่างไรก็ตาม การบรรเลงเพลงแรกนี้มุ่งนำเสนอลีลาของโทนโคราชเป็นสำคัญ เพื่อสะท้อนวัฒนธรรมเรื่องการเชิญชวนตามขนบการละเล่นเพลงพื้นบ้านของชาวจังหวัดนครราชสีมา ในขณะที่ทำนองเพลงเชิญชวนเป็นส่วนสนับสนุนการสื่อความเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์และความน่าสนใจ

รูปแบบการบรรเลงเกริ่นนำเป็นแนวทางใหม่ที่ใช้เครื่องดนตรีเพียง 2 ประเภทในการบรรเลงคือ เครื่องสี และเครื่องเป่า โดยเครื่องสี ได้แก่ ซอด้วงและซออู้ เครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ ประกอบการตีโทนโคราช 3 เสียง ลักษณะการบรรเลงดังกล่าวสังเกตได้ว่าจะมีความคล้ายเรื่องแนวคิดการบรรเลงเปิดวงอย่างดนตรีอีสาน หรือโหมโรงกลองอย่างเพลงพื้นบ้าน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ภาคกลาง ทั้งนี้ ความแตกต่างปรากฏเรื่องการผสมวง กล่าวคือ การบรรเลงเปิดวงของวงดนตรีอีสานนิยมใช้เครื่องดนตรีครบทุกชนิดหรือเฉพาะเครื่องใดเครื่องหนึ่ง เช่น พิณ โปงลาง เพื่อนำเสนอทำนองที่เรียกว่า ลายเพลง หรือการบรรเลงโหมโรงกลองอย่างการแสดงลำตัดที่นิยมบรรเลงด้วยกลองรำมะนาและเครื่องกำกับจังหวะ เพื่อนำเสนอหน้าทับโดยที่ไม่ใช้เครื่องดนตรีอื่นแต่อย่างใด ในขณะเดียวกัน เพลงเชิญชวนเป็นการนำเสนอหน้าทับสื่อความวิวัฒนาการโดยโทนโคราช 3 เสียงเป็นหลักในการดำเนินเนื้อเรื่อง ส่วนทำนองเพลงถ่ายทอดผ่านเครื่องสีและเครื่องเป่า ซึ่งกำหนดให้เป็นส่วนเสริมแต่งอรรถรสของโทนโคราช เพื่อให้เกิดอารมณ์ที่สนุกสนานและการสื่อความที่สมบูรณ์ขึ้น

การกำหนดโครงสร้างลูกตก ผู้วิจัยเริ่มต้นจากกำหนดจำนวนประโยคตามหน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช ซึ่งได้จำนวน 10 ประโยค ทำนองเพลงเชิญชวนได้ประพันธ์ใหม่หลังจากการสร้างสรรค์หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช จึงได้กำหนดจำนวนประโยคทำนองตามจำนวนประโยคของหน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช

หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช (ต้นรากการประพันธ์เพลงเชิญชวน 10 ประโยค)

---ท	-ท-ท	---ป	-ท-ท	(---ป	-ป-ป)	-ททท	-ททท
---ท	-ท-ท	---ป	-ท-ท	(---ป	-ป-ป)	-ททท	-ททท
(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	---ท	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	---ท	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	-ป-ท	-ท-ป	(-ป-ป)	-ท-ท	-ท-ป	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	-ป-ท	-ท-ท	(-ป-ป)	(-ป-ป)	-ท-ท	-ท-ท
---ท	-ททท	---ท	-ททท	(-ป-ป)	(-ป-ป)	-ททท	-ททท
---ท	-ททท	---ท	-ททท	(-ป-ป)	(-ป-ป)	-ททท	-ททท
---ท	-ท-ท	-ปทท	ปป--	(ป)ท(ป)ท	(ป)ททป	-ปทท	-ททท
---ท	-ท-ท	-ปทท	ปป--	(ป)ท(ป)ท	(ป)ททป	-ททท	-ท-ท

โครงสร้างลูกตกพิจารณาจากทำนองเชื่อมประยุกต์ เพื่อสะท้อนเรื่องวิวัฒนาการเช่นเดียว กับหน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช เป็นการสะท้อนเรื่องวิวัฒนาการจากดั้งเดิมสู่ประยุกต์ มีความสัมพันธ์ กับการประพันธ์ทำนองเชื่อมประยุกต์ เนื่องจากทำนองเชื่อมประยุกต์เป็นพัฒนาการมาจากทำนองเชื่อมดั้งเดิม และทำนองเชื่อมดั้งเดิมได้ประพันธ์ใหม่จากทำนองสร้อยในกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ตามคำร้องในกลอนที่ว่า “ชะ ชะ ชะ ชัยยะ ชัยยะ” ตามลำดับดังนี้

คำร้องทำนองสร้อยในกลอนเพลงโคราช (ต้นรากของทำนองเชื่อมดั้งเดิม)

---ชะ	-ชะ-ชะ	---ชัยยะ	---ชัยยะ				

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองเชื่อมดั้งเดิม (ต้นรากของทำนองเชื่อมประยุกต์)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ดำ-ฟ	-รฟซ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	-ฟซล	-ลดำ-ลดำ	-รซฟ

ทำนองเชื่อมประยุกต์ (ต้นรากของทำนองเพลงเชิญชวน)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ลดำฟ	-รฟซ
-ฟฟฟ	ซลซล	-ฟฟฟ	ซลซฟ	-ฟฟฟ	ซลซล	ดำรฟซ	ฟลซฟ
ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ รฟซล	ดำรำท ลซฟด	รมฟซ ดำลซฟ	ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ รฟซล	---- ----	ดรฟซ ฟลซฟ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	-ลดำำ	ดำลดำซ	ดำลซฟ	-รซฟ

ผู้วิจัยได้ปรับใช้กลุ่มเสียง ซลทXรมXโดยจากเดิมทำนองเชื่อมที่ปรากฏในช่วงเนื่อหาวิวัฒน์เป็นกลุ่มเสียง ฟซลXดรX ซึ่งการใช้กลุ่มเสียง ซลทXรมX มีจุดประสงค์เพื่อให้เกิดความเชื่อมโยงไปยังเพลงถัดไปคือ เพลงศรัทธาครู ซึ่งใช้กลุ่มเสียง ซลทXรมX ตามที่ได้อธิบายเหตุผลไว้ในการประพันธ์เพลงศรัทธาครู จากนั้นผู้วิจัยได้นำลูกตกของทำนองโอ่และทำนองเชื่อมประยุกต์ มายืดขยาย ตกแต่งและเรียบเรียงใหม่ การยืดขยายลูกตกจากทำนองต้นรากดังกล่าวเป็นการสะท้อนโครงสร้างทำนองสารัตถะของต้นรากเพื่อฉายพัฒนาการ สำเร็จครบเป็นโครงสร้างลูกตก 10 ประโยค ดังนี้

ทำนองโอ่ (ต้นรากของทำนองเพลงเชิญชวน)

----	---ซ	---ม	-ร-ซ	----	ลทท...ท	---ล	ซม-ซ

จากข้างต้นขยายเป็น 2 ประโยคแรก

----	----	----	---ซ	----	---ม	---ร	---ซ
----	----	----	-ล-ท	----	---ล	-ซ-ม	---ซ

ทำนองเชื่อมประยุกต์ (ต้นรากของทำนองเพลงเชิญชวน)

---ซ	ลทลท	---ซ	ลทลซ	---ซ	ลทลท	-ทรำซ	-มซล
-ซซซ	ลทลท	-ซซซ	ลทลซ	-ซซซ	ลทลท	รำมซล	ซทลซ
ทลซม ซรมซ	รมซล ทซลท	รมรด ทลซร	มฟซล ซทลซ	ทลซม ซรมซ	รมซล ทซลท	---- ----	รมซล ซทลซ
---ซ	ลทลท	---ซ	ลทลซ	-ทรำำ	รำทรำล	รำทลซ	-มลซ

จากข้างต้นขยายเป็น 8 ประโยคถัดไป

----	---ซ	-ล-ท	-ล-ท	----	---ซ	-ล-ท	-ล-ซ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

----	---ซ	-ล-ท	-ล-ท	---ท	-รำ-ซ	---ม	-ซ-ล
----	-ซซซ	-ล-ท	-ล-ท	----	-ซซซ	-ล-ท	-ล-ซ
----	-ซซซ	-ล-ท	-ล-ท	-ร-ม	-ซ-ล	-ซ-ท	-ล-ซ
ทลซม	ซรมซ	รมซล	ทซลท	รมรด	ทลซร	มฟซล	ซทลซ
ทลซม	ซรมซ	รมซล	ทซลท	----	----	รมซล	ซทลซ
----	---ซ	-ล-ท	-ล-ท	----	---ซ	-ล-ท	-ล-ซ
---ท	-ร-ม	-ร-ท	-ร-ล	-ร-ท	-ล-ซ	---ม	-ล-ซ

จากข้างต้นสำเร็จเป็นโครงสร้างเพลงเชิญชวน 10 ประโยค

----	----	----	---ซ	----	---ม	---ร	---ซ
----	----	----	-ล-ท	----	---ล	-ซ-ม	---ซ
----	---ซ	-ล-ท	-ล-ท	----	---ซ	-ล-ท	-ล-ซ
----	---ซ	-ล-ท	-ล-ท	---ท	-รำ-ซ	---ม	-ซ-ล
----	-ซซซ	-ล-ท	-ล-ท	----	-ซซซ	-ล-ท	-ล-ซ
----	-ซซซ	-ล-ท	-ล-ท	-ร-ม	-ซ-ล	-ซ-ท	-ล-ซ
ทลซม	ซรมซ	รมซล	ทซลท	รมรด	ทลซร	มฟซล	ซทลซ
ทลซม	ซรมซ	รมซล	ทซลท	----	----	รมซล	ซทลซ
----	---ซ	-ล-ท	-ล-ท	----	---ซ	-ล-ท	-ล-ซ
---ท	-ร-ม	-ร-ท	-ร-ล	-ร-ท	-ล-ซ	---ม	-ล-ซ

จากนั้นตกแต่งทำนองเพลงเชิญชวนตามแนวคิดกระสวนและทำนองที่สนุกสนานผสมผสานความอ่อนช้อยแบบไทยลาว เพื่อนำเสนอความเป็นเพลงพื้นบ้านโคราช ทำนองภายในเพลงเชิญชวนจำแนกตามต้นรากได้ 2 ทำนอง ได้แก่ ทำนองโอ่เชิญชวน (ประโยคที่ 1 และ 2) และทำนองเชื่อมสัมพันธ์ (ประโยคที่ 3 ถึง 10) สำเร็จเป็นทำนองที่ตกแต่งแล้วรวม 10 ประโยค ดังนี้

----	---ซ	-ซซซ	-ซ-ซ	---ซ	---ม	ซมซร	-ม-ซ
----	---ซ	-ซซซ	-ล-ท	----	-รำ-ล	ทลซม	-รมซ
(---ซ	-ซซซ	รมซล	ทซลท)	(---ซ	-ซซซ	รมซล	ซทลซ)
(---ซ	-ซซซ	รมซล	ทซลท)	(---ท	รำทลซ	ทลซม	รมซล)
(----	----)	(รมรซ	-ล-ท)	(----	----)	(-ร-ท	-ล-ซ)
(----	----)	(รมรซ	-ล-ท)	-ร-ม	-ซ-ล	ทลรำท	-ล-ซ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

-ลซม	-ร-ซ	---ล	ทซลท	----	-ท-ร	-รทล	ซม-ซ
---ม	-รมซ	---ล	ทซลท	----	-ท-ร	-รทล	ซม-ซ
---ซ	-ซซซ	ซลซม	-ร-ท	---ท	-ททท	รมซล	ซม-ซ
---ซลท	-ร-ม	ซมรท	-ทรัล	-รั-ท	-ล-ซ	---ม	---ซ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ผู้วิจัยอธิบายการตกแต่งทั้งสองทำนองได้ดังนี้

ทำนองที่ 1 แนวคิดโอ่เชิญชวน (ประโยคที่ 1 และ 2)

----	---ซ	-ซซซ	-ซ-ซ	---ซ	---ม	ซมซร	-ม-ซ
----	---ซ	-ซซซ	-ล-ท	----	-รั-ล	ทลซม	-รมซ

ทำนองสารัตถะ

----	----	----	---ซ	----	---ม	---ร	---ซ
----	----	----	---ท	----	---ล	---ม	---ซ

ทำนองโอ่ (ทำนองต้นราก)

----	---ซ	---ม	-ร-ซ	----	ลทท...ท	---ล	ซม-ซ

ทำนองโอ่เชิญชวนตกแต่งจากโครงสร้างทำนองต้นรากที่ได้ยืดขยายจากทำนองโอ่ เพื่อเป็นการสื่อความเรื่องการร้องขึ้นต้นก่อนเข้ากลอนโคราชแบบดั้งเดิมทุกครั้งจะร้องทำนองโอ่เพื่อประกาศเชิญชวน โดยการตกแต่งทำนองด้วยการขึ้นประโยคลักษณะลูกเท่าตลอดวรรคท้าต่อเนื่องด้วยกระสวนตามขนบเพลงไทยเพื่อสะท้อนความเป็นขนบเพลงไทยในวรรครับ เช่นเดียวกับวรรคท้าประโยคที่ 2 หากแต่ตกแต่งเปลี่ยนตามเสียงลูกตก (เสียงที) ตามโครงสร้างทำนองที่ยืดขยายในห้องที่ 4 จากนั้นใช้แนวคิดสำเนียงสูง ๆ ต่ำ ๆ และความอ่อนช้อย ในห้องที่ 6 และ 8 เพื่อสะท้อนความเป็นสำเนียงโคราช สะท้อนความเป็นไทยถิ่นอีสาน

ทำนองที่ 2 แนวคิดเชื่อมสัมพันธ์ (ประโยคที่ 3 - 10)

(---ซ	-ซซซ	รมซล	ทซลท)	(---ซ	-ซซซ	รมซล	ซทลซ)
(---ซ	-ซซซ	รมซล	ทซลท)	(---ท	รัทลซ	ทลซม	รมซล)
(----	----)	(รมรซ	-ล-ท)	(----	----)	(-ร-ท	-ล-ซ)
(----	----)	(รมรซ	-ล-ท)	-ร-ม	-ซ-ล	ทลรัท	-ล-ซ
-ลซม	-ร-ซ	---ล	ทซลท	----	-ท-ร	-รทล	ซม-ซ
---ม	-รมซ	---ล	ทซลท	----	-ท-ร	-รทล	ซม-ซ

---ซ	-ซซซ	ซลซม	-ร-ท	---ท	-ททท	รมซล	ซม-ซ
---ซลท	-ร-ม	ซมรท	-ทรัล	-รั-ท	-ล-ซ	---ม	---ซ

ทำนองสารัตถะ

----	---ซ	---ล	---ท	----	---ท	--ล	---ซ
----	---ซ	---ล	---ท	----	----ม	---ซ	---ล
----	---ซ	---ล	---ท	----	---ซ	---ล	---ซ
----	---ซ	---ล	---ท	---รั	---ท	---ล	---ซ
---ร	---ซ	---ล	---ท	---รั	---ท	---ล	---ซ
---ร	---ซ	---ล	---ท	----	----	---ล	---ซ
----	---ซ	---ล	---ท	----	---ท	---ล	---ซ
---ร	---ม	---ซ	---ล	----รั	---ท	---ล	---ซ

ทำนองเชื่อมประยุกต์ (ทำนองต้นราก)

---ซ	ลทลท	---ซ	ลทลซ	---ซ	ลทลท	-ทรัซ	-มซล
-ซซซ	ลทลท	-ซซซ	ลทลซ	-ซซซ	ลทลท	รัมซล	ซทลซ
รมซร	*ลทรัท*	*รัมรัท*	*รัทลซ*	*รมรซ*	*ทลรัท*	---- ----	*รัทลซ*
---ซ	ลทลท	---ซ	ลทลซ	-ทรัมั	รัทรัล	รัทลซ	-มลซ

ทำนองเชื่อมสัมพันธ์ตกแต่งจากโครงสร้างทำนองต้นรากที่ยืดขยายจากทำนองเชื่อมประยุกต์ ด้วยเหตุผลความสัมพันธ์ที่มาจากทำนองเชื่อมดั้งเดิม ซึ่งประพันธ์จากแนวคิดคำร้องสร้อยในกลอนเพลงโคราชดั้งเดิม เป็นการสะท้อนวิวัฒนาการของการประพันธ์และสื่อความ การประพันธ์ประกอบด้วย 2 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1 (4 ประโยคแรกของทำนองเชื่อมสัมพันธ์)

(---ซ	-ซซซ	รมซล	ทซลท)	(---ซ	-ซซซ	รมซล	ซทลซ)
(---ซ	-ซซซ	รมซล	ทซลท)	(---ท	รัทลซ	ทลซม	รมซล)
(----	----)	(รมรซ	-ล-ท)	(----	----)	(-ร-ท	-ล-ซ)
(----	----)	(รมรซ	-ล-ท)	-ร-ม	-ซ-ล	ทลรัท	-ล-ซ

จากข้างต้นเป็นการตกแต่งทำนองด้วยสำนวนการล้อและการขัด เพื่อสะท้อนการละเล่นพื้นบ้านแบบดั้งเดิม สนุกสนาน เรียบง่าย การโต้ตอบเป็นกลอนเพลงและการเชื่อมสัมพันธ์

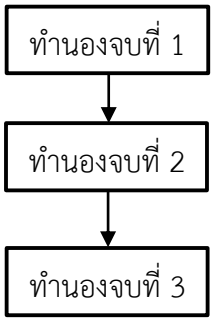
CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ของหนุ่มสาว สำนวนจึงมีลักษณะการดำเนินทำนองแบบซ้ำและแบบขัดกัน โดยสองประโยคแรกเป็นสำนวนการขัดแบบกลุ่มละวรรค สองประโยคถัดไปเป็นสำนวนการล้อทุก 2 ห้อง จากนั้นรับพร้อมกันในวรรครับของประโยคที่ 4 กระสวนทำนองที่ตกแต่งใช้แบบเพลงไทยตามขนบ แต่ตกแต่งเส้นแนวดำเนินทำนองให้อ่อนช้อยผสมผสานกับความร่าเริงแจ่มใส่อย่างกระสวนแบบเก็บและวิถีขึ้นลงสลับกัน เพื่อสะท้อนการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยและลาว สอดคล้องกับผลการวิจัยเรื่องการแพร่กระจายทางวัฒนธณรมเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ลำตัด ลิเก สู่การละเล่นเพลงพื้นบ้านเพลงโคราช ช่วงที่ 2 (4 ประโยคแรกของทำนองเชื่อมสัมพันธ์)

-ลซม	-ร-ซ	---ล	ทซลท	----	-ท-ร	-รทล	ซม-ซ
---ม	-รมซ	---ล	ทซลท	----	-ท-ร	-รทล	ซม-ซ
---ซ	-ซซซ	ซลซม	-ร-ท	---ท	-ททท	รมซล	ซม-ซ
---ซลท	-ร-ม	ซมรท	-ทรำล	-รำ-ท	-ล-ซ	---ม	---ซ

จากข้างต้นยังคงสื่อความเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างหนุ่มสาว หากแต่สะท้อนความรวมใจของการร้องเพลงพื้นบ้านผ่านทำนองที่บรรเลงร่วมกัน สำนวนจึงแตกต่างจากช่วงที่ 1 ผู้วิจัยตกแต่งทำนองตามผลการวิจัยที่พบว่า คำร้องในเพลงโคราชจากอดีตสู่ปัจจุบันปรากฏโน้ตตั้งแต่ 1 – 4 พยางค์ สลับกับการใช้กระสวนแบบจังหวะยกและจังหวะตกแบบสามัญ ตามที่ปรากฏใน 2 ประโยคแรก ผสมผสานแนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียว สะท้อนการซ้ำกระสวนแต่เปลี่ยนโน้ต ตามที่ปรากฏในประโยคที่ 3 และประโยคสุดท้ายลงจบด้วยการสะบัดเสียงห้องที่ 1 (-ซลท) เพื่อเป็นสัญญาณการลงจบ จากนั้นใช้เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ สะท้อนแนวคิดสำเนียงโคราชในห้องที่ 4 (-ทรำล) ลงจบด้วยการดำเนินทำนองแบบเรียบง่ายตามขนบ เพื่อสะท้อนความอ่อนช้อยแบบไทยลาว

4.2.2 เพลงศรัทธาครู



ภาพที่ 76 ทำนองเพลงศรัทธาครู

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สืบเนื่องจากเพลงเชิญชวน จึงยังคงกำหนดใช้วงเครื่องสายไทยตามขนบ เพื่อสะท้อนความเป็นดั้งเดิมไว้ตั้งต้นในช่วงเกริ่นนำ โดยกำหนดกลุ่มเสียงให้เหมาะสมต่อวงดนตรีไทยตามขนบ ด้วยกลุ่มเสียง ซลทXรมX เป็นกลุ่มเสียงแรก เนื่องด้วยเพลงโคราชเป็นศิลปะของการแสดงที่มีการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบการร้อง ปรบมือ เพื่อความบันเทิงแบบพื้นบ้าน ซึ่งเป็นนัยเกี่ยวกับการแสดงที่สอดคล้องกับการใช้กลุ่มเสียง ซลทXรมX เพื่อบรรเลงประกอบการแสดงเป็นส่วนใหญ่ ตามที่สงบศึก ธรรมวิหาร ได้อธิบายว่า *“ทางใน สูงกว่าทางเพียงออ 1 เสียง เสียงที่เป็นหลักจึงเทียบได้กับเสียงซอล ที่เรียกทางใน ในที่นี้เรียกตามปี่ที่ใช้เป่าประจำวงปี่พาทย์ และเป็นเสียงที่เป่าได้ถนัดและสะดวกที่สุด ปี่นี้ชื่อว่า ปี่ใน ใช้บรรเลงประกอบละครในหรือละครนอก และโขนในปัจจุบัน”* (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540: 61-63)

การประพันธ์เพลงศรัทธาครู สะท้อนภาพเรื่องความเชื่อที่มีต่อครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อนทำการแสดงตามระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช ปรากฏในขั้นตอนลำดับแรกว่าด้วยเนื้อหาการร้องที่เกี่ยวกับเพลงไหว้ครู โดยร้องหลังจากฝ่ายชายเชิญฝ่ายหญิงขึ้นเวที เนื้อหาที่เรียกว่าการไหว้ครูมีลักษณะเกี่ยวกับการกล่าวถึงครู อาจารย์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ในบริเวณสถานที่แห่งนั้น เพื่อเป็นการบอกกล่าวขอพร ระลึกถึงครู ขออนุญาตและขอขมาก่อนเริ่มทำการแสดง โดยผู้แสดงจะต้องว่าเพลงทุกคนไม่แบ่งฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง ไม่จำกัดจำนวนรอบในการว่าเพลง ผู้แสดงพนมมือระหว่างอกตลอดการว่าเพลง เสมือนการบูชาพระรัตนตรัยด้วยเช่นกัน ลีลาน้ำเสียงเน้นความนุ่มนวล อ่อนหวาน ต่างจากเนื้อหากลอนอื่น ๆ ซึ่งเน้นสนุกสนานหรือเพลงโศกเศร้าตามแต่เนื้อหา ลักษณะจังหวะมีกระชับและความพอดี ไม่ช้า ไม่เร็ว ทั้งนี้ ลักษณะกลอนยังคงเป็นไปตามฉันทลักษณ์เพลงโคราชและลีลาการเอื้อนส่วนบุคคล อย่างไรก็ตามลีลาการเอื้อนของแต่ละบุคคลส่งผลต่อความสั้นยาวของการว่าเพลง (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 19 มีนาคม 2562) ลักษณะดังกล่าวเป็นต้นรากการประพันธ์ทำนองเพลงศรัทธาครูผสมผสานแนวคิดกลุ่มเสียงเพื่อประกอบการแสดง

เนื่องจากผู้วิจัยใช้แนวคิดเพลงโคราชเป็นฐาน ลักษณะทำนองจึงปรากฏตามแนวคิดเพลงพื้นบ้านเช่นกัน ผู้วิจัยจึงได้นำผลการวิจัยเรื่องเส้นแนวดำเนินทำนอง ท่อนปรบมือกลางกลอน มาเป็นต้นรากการประพันธ์เพลงศรัทธาครู เนื่องจากท่อนปรบมือกลางกลอนปรากฏกระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนองที่ชัดเจนและสม่ำเสมอตายตัวมากกว่าท่อนอื่น ๆ ที่มีความอิสระเรื่องคำร้องและจังหวะ โดยผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาผนวกกับการเริ่มต้นและลงจบด้วยเสียงประธานของกลุ่มเสียง ซลทXรมX ตามขนบเพลงไทย ซึ่งอธิบายวิธีการกำหนดโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ท่อนกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) ยาว 2 ประโยค (ต้นรากการประพันธ์)

xxxx x-xx	xx-x x-xx	xx-x -x-x	xx-x x-xx
ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ขึ้น
---x x-xx	-x-x xxxx	-xxx x-xx	-x-x ---xx*
ซ้ำทำนอง	ยืนเสียง / ลง	ซ้ำทำนอง	ยืนเสียง

ผู้วิจัยกำหนดทำนองสารัตถะ จำนวน 2 ประโยค เพื่อเป็นฐานการตกแต่งทำนองเพลง

---ซ	---ซ	---ท	---ซ	---ซ	---ท	---รำ	---ท
---ท	---ท	---ท	---ล	---ล	---ซ	---ล	---ซ

ประโยคทำนองสารัตถะ 2 ประโยคข้างต้น กำหนดตามแนวคิดเส้นแนวดำเนินทำนองที่ปรากฏในผลการวิจัยบทที่ 2 โดยการปรับเปลี่ยนเสียงลูกตกบางห้องตามความเหมาะสม เริ่มต้นจากการใช้เสียงประธานขึ้นต้นในห้องที่ 1 ยืนเสียงต่อเนื่องในห้องที่ 2 ประพันธ์ให้เป็นวิถีลงในห้องที่ 3 และ 4 จากนั้นยืนเสียงหนึ่งครั้งในห้องที่ 5 สำหรับห้องที่ 6 ปรับให้เป็นคู่ 3 คู่เสนาะเพื่อความแตกต่างจากห้องที่ 3 และ 4 ต่อเนื่องด้วยการยืนเสียงในห้องที่ 8 วิถีลง จึงทำให้ห้องที่ 6 7 และ 8 เกิดการสลับกันเป็นวิถีลง-ขึ้น-ลง อย่างสำเนียงโคราชที่มีเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ จากนั้นประโยคที่ 2 ผู้วิจัยนำเสียงสุดท้ายมายืนเสียงในห้องที่ 1 สะท้อนการเหยียบปลายเพลงในกลอนเพลงโคราช ต่อเนื่องด้วยการยืนเสียงทีในห้องที่ 2 และตกแต่งเป็นวิถีลงห้องที่ 4 จากนั้น ตลอดวรรครับกำหนดในลักษณะ การยืนเสียงและซ้ำทำนองแบบวิถีลง จบด้วยเสียงประธานของกลุ่มเสียง ซลทXรมX สำเร็จเป็นโครงสร้างทำนองสารัตถะเบื้องต้นก่อนการตกแต่งทำนองในขั้นตอนต่อไป

สังเกตได้ว่าโครงสร้างทำนองมีความสัมพันธ์กับเส้นแนวดำเนินทำนองในท่อนกระทู้เดินกลอน ปรากฏการซ้ำโน้ตห้องที่ 4 และ 5 เพื่อสะท้อนการสัมผัสคำระหว่างวรรคในกลอนเพลงพื้นบ้าน ปรากฏการนำห้องสุดท้ายมาซ้ำที่ห้องแรกของประโยค เพื่อสะท้อนการเหยียบปลายเพลงตามที่ปรากฏในระเบียบวิธีการร้องเมื่อเริ่มต้นบทใหม่ของกลอนเพลงโคราช

จากนั้นได้นำโครงสร้างมาขยายเป็น 3 ทำนอง ตามแนวคิดการบูชาคุณพระศรีรัตนตรัยหรือบูชาองค์พระพุทธ พระธรรมและพระสงฆ์ เพื่อความเป็นสิริมงคล โดยนำมากำหนดจำนวนประโยคเพลงด้วยการซ้ำทำนอง 3 รอบ หรือ 3 จบอย่างการสวดนะโมตัสสะ เสมือนการกล่าวบูชาเพื่อเป็นสิริมงคล ความอิสระในการกำหนดจำนวนประโยคตามแนวคิดของผู้ประพันธ์เป็นการเชื่อมโยงเรื่องการไม่มีข้อจำกัดจำนวนรอบในการว่าเพลงช่วงเนื้อหาไหว้ครูบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เช่นกัน โดยจำนวนประโยคทั้ง 3 จบมีดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองที่ 1 แนวคิดจบที่ 1

---ซ	---ซ	---ท	---ซ	---ซ	---ท	---รำ	---ท
---ท	---ท	**---ท**	**---ล**	**---ล**	**---ซ**	**---ล**	**---ซ**

ทำนองที่ 2 แนวคิดจบที่ 2

---ซ	---ซ	---ท	---ซ	---ซ	---ท	---รำ	---ท
---ท	---ท	**---ซ**	**---ม**	**---ซ**	**---ม**	**---ล**	**---ซ**

ทำนองที่ 3 แนวคิดจบที่ 3

---ซ	---ซ	---ท	---ซ	---ซ	---ท	---รำ	---ท
---ท	---ท	**---ล**	**---ซ**	**---ซ**	**---ซ**	**---ล**	**---ซ**

ผู้วิจัยกำหนดทำนองให้มีลักษณะการซ้ำหัวและเปลี่ยนท้ายของแต่ละทำนอง ภายในของทุกทำนองได้ปรับการดำเนินทำนองเฉพาะประโยคที่ 2 ช่วงห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 6 เปลี่ยนเสียงลูกตกเฉพาะประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 โดยใช้คู่เสนาะ 3 และ 5 เป็นหลักการเพื่อให้เกิดเหมาะสมและหลาก-หลาย ทั้งนี้ ทำนองสะท้อนการสื่อความเสมือนการร้องเพลงโคราช เพื่อระลึกถึงพระรัตนตรัย ครู เทพ-เทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ด้วยทำนอง 3 จบประดุจการภาวนาด้วยสติและความนอบน้อม เพื่อระลึกถึงครูกล่าวขอขมาและขอพรต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ณ สถานที่แห่งนั้นเพื่อนำความสำเร็จมาสู่การแสดงครั้งนี้ จากนั้น ผู้วิจัยได้ทำการตกแต่งทำนอง โดยอธิบายได้ดังนี้

---ซ	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	-มรำท
-ลทท	ทรำทท	รำมรท	รำมซล	--ซล	รำทลซ	รมซล	ซทลซ
---ล	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	-มรำท
--มท	รำซลท	-ทลซ	ทลซม	--รซ	ทลซม	รำมซล	รำทลซ
---ล	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	มรำท
-ลทท	-รำทท	-ทรำล	รำทลซ	-ซลซ	มรมซ	-ซ-ล	ซทลซ

ผู้วิจัยได้นำทำนองสารัตถะทั้ง 3 มาตกแต่ง โดยใช้วิธีการซ้ำคำ ซ้ำทำนอง การใช้โน้ตยืนเสียง สลับกับวิถีขึ้น วิถีลง การใช้เสียงอย่างคำคู่ในเพลงโคราช เพื่อสะท้อนแนวคิดเพลงโคราชที่เรียบง่าย ตามที่ได้กล่าวไว้ในแนวคิดการประพันธ์ อธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

ทำนองที่ 1 แนวคิดจบที่ 1 (ประโยคที่ 1 และ 2)

---ซ	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	-มรำท
-ลทท	ทรำทท	รำมรท	รำมซล	--ซล	รำทลซ	รมซล	ซทลซ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนองสารัตถะ

---ซ	---ซ	---ท	---ซ	---ซ	---ท	---รำ	---ท
---ท	---ท	---ท	---ล	---ล	---ซ	---ล	---ซ

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 เป็นการใช้กระสวนด้วยการยืนเสียงตามขนบ ---X -XXX จากนั้นห้องที่ 3 ลทลรำ (AXAx) มาจากโครงสร้างคำคู่หนึ่งคำ เช่น ระหกระเหิน กระจอกระจาย กระจุ๋มกระจิ๋ม เป็นต้น (ตามที่อธิบายไว้ในหัวข้อแนวคิดการประพันธ์ที่ได้จากผลการวิจัยที่ว่า คำคู่มาจากคำสองคำรวมกัน เช่น กินคงกินข้าว เช่นนี้เรียกว่า คำคู่ โดยกำหนดโน้ตให้พยางค์ที่ 1 เหมือนกับพยางค์ที่ 3 เช่น คำว่า “กิน” และโน้ตพยางค์ที่ 2 ต่างกับพยางค์ที่ 4 ในเสียงสูงต่ำหรือต่ำสูง อย่างคำว่า คง และ ข้าว ในรูปแบบ AXAx เช่น ลทลรำ รมรซ) จากนั้นห้องที่ 3 ใช้โน้ตเรียงเสียงในวิถีลงเพื่อแสดงความนอบน้อม ก่อนที่จะเข้าห้องที่ 5 ด้วยแนวคิดคำคู่ (AXAx) อีกครั้ง ผสมผสานการใช้โน้ตเสียงสูงต่ำอย่างสำเนียงภาษาโคราชในห้องที่ 6 (มรำท) จากนั้น ใช้การยืนเสียงที สะท้อนการซ้ำคำในเพลงโคราชตามที่ปรากฏในห้องสุดท้าย

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 และ 2 สะท้อนการซ้ำหัวอย่างเพลงโคราชด้วยการยืนเสียงที ก่อนจะดำเนินไปยังห้องที่ 3 และ 4 (รำมรท รำมซล) ด้วยกระสวนคำคู่และสำเนียงโคราชสูง ๆ ต่ำ ๆ จากนั้นเข้าวรรครับด้วยการยืนเสียงลาแบบโน้ตจังหวะยกติดกัน 2 พยางค์ เพื่อความหนักแน่นเป็นสัญลักษณ์การสิ้นสุดของทำนองจบที่ 1 ก่อนที่จะใช้กระสวนแบบเก็บยืนเสียงซอล (เสียงประธานของกลุ่มเสียง) โดยสมบูรณ์ของการใช้กลุ่มเสียง

ทำนองที่ 2 แนวคิดจบที่ 2 (ประโยคที่ 3 และ 4)

---ล	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	-มรำท
--มท	รำซลท	-ทลซ	ทลซม	--รซ	ทลซม	รำมซล	รำทลซ

ทำนองสารัตถะ

---ซ	---ซ	---ท	---ซ	---ซ	---ท	---รำ	---ท
---ท	---ท	---ซ	---ม	---ซ	---ม	---ล	---ซ

ประโยคที่ 3 เป็นการซ้ำประโยคที่ 1 ของทำนองที่ 1 ทุกประการ สะท้อนการกล่าวย้ำซ้ำสำนวนเดิมอย่างการสวดมนต์จนเกิดภาวนา ต่อด้วยประโยคที่ 4 ด้วยดำรงเสียงลูกตก 2 ห้องแรกเป็นการซ้ำเสียงลูกตกเหมือนทำนองที่ 1 แต่เป็นการเปลี่ยนกระสวนและลีลาของทำนองเพื่อให้เกิดความหลากหลาย จากนั้นในห้องที่ 3 และ 4 ใช้สำนวนที่เหมือนการซ้ำทำนองผสมผสานความอ่อนช้อยด้วยวิถีลง วรรครับใช้กระสวนเดียวกับวรรคท้าแต่ปรับทำนองด้วยเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ อย่างสำเนียงโคราช จบด้วยเสียงประธานเช่นเดียวกัน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนองจบที่ 3 แนวคิดจบที่ 3 (ประโยคที่ 5 และ 6)

---ล	-ซซซ	ลทลรˌ	-ทลซ	รมรซ	-มรˌท	-ท-รˌ	มรˌท
-ลทท	-รˌทท	-ทรˌล	รˌทลซ	-ซลซ	มรมซ	-ซ-ล	ซทลซ

ทำนองสารัตถะ

---ซ	---ซ	---ท	---ซ	---ซ	---ท	---รˌ	---ท
---ท	---ท	---ล	---ซ	---ซ	---ซ	---ล	---ซ

ประโยคที่ 5 เป็นการซ้ำประโยคที่ 1 เช่นเดียวกับทำนองที่ 1 และ 2 ทุกประการ เพื่อสะท้อนการกล่าวย้ำซ้ำสำนวนเดิมอย่างการสวดจนเกิดภาวนา ต่อด้วยประโยคที่ 6 เป็นการใช้กระสวนทำนองแบบโน้ต 3 พยางค์ และการใช้โน้ต 2 พยางค์ (-X-X) ตามที่ปรากฏในห้องที่ 7 เพื่อสะท้อนลักษณะลีลาของเพลงโคราช

ประโยคที่ 6 ด้วยแนวคิดต่อเนื่องจากก่อนหน้ากล่าวคือ ใช้กระสวนทำนองแบบโน้ต 3 พยางค์ หากแต่สลับกับ 4 พยางค์ เพื่อสะท้อนลักษณะเพลงโคราช ที่มีคำร้องกระชับ ผสมผสานกับการตกแต่งให้ทำนองเกิดความอ่อนโยน นอบน้อม สะท้อนเรื่องการไหว้ครูบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วยโน้ต 2 พยางค์ (-X-X) เช่นกัน จบด้วยเสียงซอล เป็นการลงจบโดยสมบูรณ์

การผสมวงได้กำหนดใช้วงเครื่องสายไทยตามขนบ สืบเนื่องด้วยกลุ่มเสียงที่เหมาะสมต่อการบรรเลงด้วยประการหนึ่ง และอีกประการหนึ่งคือ เพื่อเชื่อมโยงคำว่า ขนบดั้งเดิมตามภูมิกำเนิดเพลงโคราชที่มาจากความเรียบง่ายแบบชาวบ้าน ดังนั้น ก่อนจะนำไปสู่ช่วงเนื้อหาวิวัฒนาการเพลงโคราช จึงกำหนดใช้วงเครื่องสายตามขนบไทยเป็นตั้งต้น อีกทั้ง สืบเนื่องจากเป้าหมายการประพันธ์เพลงเพื่อให้เกิดอรรถรสที่อ่อนโยนและนอบน้อมตามแบบเพลงไทย ผสมผสานแนวคิดสำเนียงภาษาเพลงโคราชมีต้นรากสำเนียงภาษาไทยลาวด้วยเช่นกัน จึงปรับใช้หน้าทับลาวเพื่อให้เกิดสำเนียงไทยลาวไทยโคราช สะท้อนที่มาและอรรถรสตามเป้าประสงค์ ทั้งนี้ ผู้ได้กำหนดอัตราจังหวะสองชั้นตามแบบแผนหน้าทับลาวตามขนบดังนี้

หน้าทับลาว

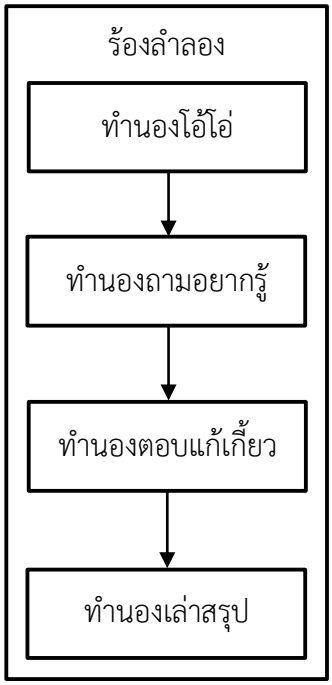
-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม	-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม

จังหวะ (อัตราจังหวะ 2 ชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4.2.3 เพลงรู้ถามตอบ



ภาพที่ 77 ทำนองเพลงรู้ถามตอบ

กลุ่มเสียงยังคงกำหนดตามขนบการบรรเลงด้วยวงเครื่องสายไทยต่อเนื่องจากเพลงศรัทธาครู หากแต่ได้ปรับกลุ่มเสียงตามแนวคิดการเปลี่ยนกลุ่มเสียงที่เหมาะสม กล่าวคือ การขึ้นสี่เสียงหรือลงห้าเสียงตามขนบการเปลี่ยนกลุ่มเสียง (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 18 มีนาคม 2562) ผู้วิจัยจึงกำหนดเปลี่ยนมาใช้กลุ่มเสียง ดรมXซลX ทางเพียงออบนตามขนบการบรรเลงวงเครื่องสายไทยเป็นกลุ่มเสียงที่ 2 จากเดิมคือ กลุ่มเสียง ซลทXรมX เพื่อความหลากหลายและความสอดคล้องกับแนวคิดวิวัฒนาการ โดยแนวคิดการประพันธ์เพลงรู้ถามตอบประกอบด้วยส่วนแรก การประพันธ์ทำนอง และส่วนที่ 2 การประพันธ์บทร้องดังนี้

4.2.3.1 ทำนองเพลงรู้ถามตอบ

เป้าหมายการประพันธ์เพลงรู้ถามตอบ เพื่อสร้างสรรค์เพลงให้เสมือนทำนองเกริ่นอย่างการร้องโอ่นำก่อนเข้ากลอนโคราชแบบดั้งเดิม ประกบอกับแนวคิดประแรกคือ สะท้อนให้เห็นระเบียบวิธีขั้นตอนการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิมที่นิยมทำนองโอ่ก่อนเสมอ ประการที่สองคือ สะท้อนให้เห็นความเรียบง่ายตามแนวคิดเพลงพื้นบ้านที่ปรากฏการซ้ำคำ ซ้ำวลีวนไปวนมา สำเนียง

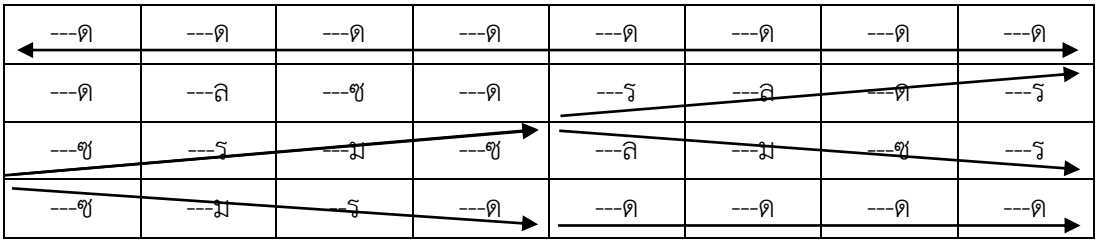
1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สูง ๆ ต่ำ ๆ อย่างสำเนียงภาษาโคราช ประการที่สามคือ สะท้อยภูมิหลัง สภาพการดำรงอยู่ของเพลงโคราชในอดีต ซึ่งกลอนหรือเพลงโคราชกำเนิดมาจากประโยค วลี จนเป็นกลอนสั้น ๆ อย่างการถามการตอบของหนุ่มสาวชาวจังหวัดนครราชสีมา การประพันธ์จึงมุ่งเน้นให้ปรากฏลีลาทำนองที่ประหนึ่งการเล่าเรื่องแบบกระชับ ได้ใจความ ถามตอบเรื่องคุณค่า โครงสร้าง วิวัฒนาการ บทบาททางสังคม และการอนุรักษ์เพลงโคราชตามเนื้อหาของบทร้อง

การประพันธ์ทำนองใช้แนวคิดทำนองโอ่ ซึ่งหมอเพลงใช้เป็นการเทียบเสียงผู้ร้องไม่มีกำหนดว่าจะต้องใช้ระดับเสียงใดเป็นแบบแผน ยกเว้นในเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่เป็นไปตามข้อกำหนดเรื่องระดับเสียงตามแต่การนัดหมายระหว่างหมอเพลงและนักดนตรี ในขณะเดียวกัน การ-โอ่ในเพลงโคราชแบบประยุกต์จะมีหรือไม่ก็ได้ตามแต่ความเหมาะสม ระหว่างร้องโอ่ในเพลงแบบประยุกต์ สามารถใช้เครื่องดนตรีบรรเลงคลอหรือสามารถสร้างสำนวนร้องเกริ่นขึ้นมาแทนได้ขณะเดียวกันในกลอนเพลงราชดั้งเดิมไม่มีเครื่องดนตรีใดประกอบ ทั้งนี้ ความเหมือนที่ปรากฏในเพลงแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์คือ นิยมร้องโอ่เพียงหนึ่งรอบและร้องคนเดียว สำหรับกรณีที่ใช้เป็นต้นรากการประพันธ์เพลงรู้ถามตอบ ผู้วิจัยได้ปรับทำนองโอ่เป็นกลุ่ม ดรมXซลX ดังนี้

โอ้	โอ โอ่ โอ้	เออ เอ๋อๆๆๆๆๆๆๆๆ	เอ้อ เอ่อ เออ เอย.....เอย
ด	ล ซ ด	ร ม ม ม ม ม ม .. ม	ร ดล ด
	ยืนเสียงโด	วิถีขึ้น	วิถีลง / จบด้วยเสียงโด

จากทำนองโอ่ข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมากำหนดโครงสร้างลูกตก อธิบายได้ดังนี้



ทำนองโอ่ (ต้นรากการกำหนดโครงสร้าง)

โอ้	โอ โอ่ โอ้	เออ เอ๋อๆๆๆๆๆๆๆๆ	เอ้อ เอ่อ เออ เอย.....เอย
ด	ล ซ ด	ร ม ม ม ม ม ม .. ม	ร ดล ด
	ยืนเสียงโด	วิถีขึ้น	วิถีลง / จบด้วยเสียงโด

จากข้างต้นเป็นการกำหนดจำนวนประโยคได้ 4 ประโยคตามลักษณะโครงสร้างกลอนทั่วไป ประกอบด้วยสดับ รับ รอง ส่ง ผสมผสานแนวคิดเส้นแนวดำเนินทำนองที่ปรากฏในทำนองโอ่เป็นต้นรากการกำหนดเส้นแนวดำเนินทำนองแต่ละประโยค โดยเริ่มต้นจากประโยคแรก

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

กำหนดใช้เสียงโดตลอดประโยค เนื่องจากพบว่าเสียงโดเป็นเสียงเด่นของทำนองโอ่ ประโยคแรกจึงกำหนดเพื่อสะท้อนความเด่นของเสียงโดซึ่งเป็นเสียงประธานของกลุ่มเสียง ดรมXซลX เช่นกัน ประโยคที่ 2 และ 3 ใช้เส้นแนวดำเนินทำนองวิถีขึ้นสลับวิถีลงตามเส้นแนวดำเนินทำนองในวรรครับของทำนองโอ่ จากนั้น ประโยคที่ 4 กำหนดเป็นวิถีลงและจบที่เสียงโดตามเส้นแนวดำเนินของทำนองโอ่เช่นกัน จากนั้นได้ตกแต่งให้ลักษณะการดำเนินทำนองชัดเจนขึ้นโดยยังคงแนวคิดทำนองโอ่เป็นสำคัญ เบื้องต้นได้กำหนดรูปแบบกระสวนทั้ง 4 ประโยคตามแนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียวโดยการซ้ำกระสวนทำนองทั้ง 4 ประโยคแต่เปลี่ยนวิธีการดำเนินทำนอง ปรับแต่งบ้างตามความเหมาะสม โดยกระสวนทำนองได้ทำการปรับแต่งจากทำนองโอ่ สำเร็จได้ดังนี้

กระสวนทำนองที่ปรับแต่งจากทำนองโอ (1 ประโยค)

---X	-X-X	----	-X-X	---X	-X-X	---X	---X

ทำนองโอ่ (ต้นราก)

โอ้	โอ โอ่ โอ้	เออ เอ๋อๆๆๆๆๆๆๆๆ	เอ้อ เอ่อ เออ เอย.....เอย
ด	ล ซ ด	ร ม ม ม ม ม ม .. ม	ร ดล ด

จากนั้นได้นำกระสวนดังกล่าวมาใช้ตลอด 4 ประโยคแล้วตกแต่งดังนี้

โครงสร้างที่ตกแต่งครั้งที่ 2

---ด	-ซ-ด	----	-ด-ด	---ด	-ด-ด	---ด	---ด
---ด	-ซ-ด	----	-ล-ด	---ล	-ด-ร	---ร	---ร
---ร	-ม-ซ	----	-ม-ซ	---ซ	-ม-ร	---ร	---ร
---ร	-ม-ด	----	-ร-ด	---ด	-ด-ด	---ด	---ด

โครงสร้างก่อนหน้า

---ด	---ด	---ด	---ด	---ด	---ด	---ด	---ด
---ด	---ล	---ซ	---ด	---ร	---ล	---ด	---ร
---ซ	---ร	---ม	---ซ	---ล	---ม	---ซ	---ร
---ซ	---ม	---ร	---ด	---ด	---ด	---ด	---ด

ทำนองโอ่ (ต้นรากการกำหนดโครงสร้าง)

โอ้	โอ โอ่ โอ้	เออ เอ๋อๆๆๆๆๆๆๆๆ	เอ้อ เอ่อ เออ เอย.....เอย
ด	ล ซ ด	ร ม ม ม ม ม ม .. ม	ร ดล ด
ยืนเสียงโด		วิถีขึ้น	วิถีลง / จบด้วยเสียงโด

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ประโยคแรกเป็นการใช้แนวคิดการยืนเสียงของทำนองโอ่ ปรากฏในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 สำหรับห้องที่ 4 เป็นการซ้ำเสียงลูกตกห้องที่ 2 ตามแนวคิดการยืนเสียงในทำนองโอ่ ซึ่งเป็นแนวคิดการตกแต่งห้องที่ 4 ของทุกประโยคเช่นเดียวกับห้องที่ 7 และ 8 ที่มีลักษณะการยืนเสียงเดิมเช่นกัน นอกจากนี้ ห้องที่ 5 และ 6 ของทุกประโยค เป็นการซ้ำเสียงจากห้องที่ 4 ของวรรคท้า อย่างไรก็ตาม ลักษณะการซ้ำเสียงดังกล่าวกำหนดขึ้นเพื่อสะท้อนเรื่องการสนทนาถามตอบ เสมือนการตอบคำถามที่ส่งมาจากจากก่อนหน้า ที่มีลักษณะสำนวนที่คล้ายและต่างกัน

ประโยคที่ 3 เป็นการนำเสียงสุดท้ายของประโยคที่ 2 เสียงเร มายืนเสียงตลอดประโยค เพื่อให้ทำนองเกิดเป็นเสียงเด่นอีกเสียงหนึ่ง จากนั้น ตกแต่งประโยคที่ 4 ในวิถีลงตลอด เพื่อเป็นสัญลักษณ์การลงจบเพลงกลับสู่เสียงประธาน สังเกตได้ว่าโครงสร้างลูกตกเป็นไปอย่างเรียบง่าย เพื่อสะท้อนความเป็นพื้นบ้าน และยังคงใช้เส้นแนวดำเนินทำนองจากโครงสร้างก่อนหน้าเป็นฐาน

นอกจากนี้ ผู้วิจัยตกแต่งทำนองเพื่อให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น โดยกำหนดการบรรเลงเป็นกลุ่มในห้องที่ 1 ถึง 6 บรรเลงเฉพาะเครื่องสี เครื่องเป่าและโทนโคราช เพื่อสะท้อนความเป็นพื้นบ้านโคราชและมโหรีโคราชที่ไม่มีเครื่องดีด โดยในห้องที่ 7 และ 8 เป็นบรรเลงทั้งวงในลักษณะการยืนเสียงเดิม เพื่อซ้ำคำสุดท้าย สะท้อนการเหยียบปลายเพลง ทั้งนี้ ลักษณะโครงสร้างและการแบบกลุ่มดังกล่าวเน้นการสะท้อนลีลาที่เรียบง่าย สื่อความเรื่องความการถามตอบและความเป็นเจ้าบทเจ้ากลอนของชาวจังหวัดนครราชสีมา สำเร็จเป็นโครงสร้างลูกตกทำนองสารัตถะ จำนวน 4 ประโยคดังนี้

---ด	-ซ-ด	----	-ด-ด	---ด	-ด-ด	**(-ดดด**	**-ดดด)**
---ด	-ซ-ด	----	-ล-ด	---ล	-ด-ร	**(-รรร**	**-รรร)**
---ร	-ม-ซ	----	-ม-ซ	---ซ	-ม-ร	**(-รรร**	**-รรร)**
---ร	-ม-ด	----	-ร-ด	---ด	-ด-ด	**(-ด̣ด̣ด̣**	**-ด̣ด̣ด̣)**

จากโครงสร้างทำนองสารัตถะข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาตกแต่งผสมผสานแนวคิดความอิสระของทำนอง สะท้อนจังหวะอิสระของการถามตอบของเพลงโคราช ผู้วิจัยจึงมุ่งใช้เสียงร้องและโทนโคราชสร้างบรรยากาศแบบวัฒนธรรมโคราช โดยหน้าทับมีลักษณะกระสวนแบบจังหวะยกและจังหวะตกผสมผสานการตกแต่งทำนองให้มีลักษณะซ้ำความเดิม คล้ายลักษณะกลอนแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวอย่างเพลงพื้นบ้าน ลักษณะตัวโน้ตผสมผสานแบบ 2-4 พยางค์ แบบจังหวะยกและจังหวะตกตามผลการวิจัยเรื่องลีลาของกลอนแบบดั้งเดิม สำนวนสะท้อนการตอบของฝ่ายหญิง สำเร็จเป็นเพลงรู้ถามตอบดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เพลงรู้ถามตอบ

---ด	ลซ-ด	----	ดลซด	-ด-ร	ดลรด	(-ลรด	-ลรด)
---ด	ลซ-ด	--ลร	ลด--	-ลดล	ซมซร	(-มซร	-มซร)
---ร	มรมซ	----	มซมร	-รมร	ดลดร	(-ลดร	-ลดร)
---ร	ซมรด	--ซม	รด--	-ซม-ร	ดล-ด	(-ลรด	-ลรด)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เพลงรู้ถามตอบข้างต้น ประกอบด้วย 4 ทำนอง ได้แก่ ทำนองโอ้โอ่ ทำนองถามอยากรู้ ทำนองตอบแก้เกี้ยว และทำนองเล่าสรุป โดยอธิบายรายละเอียดการตกแต่งเพลงรู้ถามตอบได้ดังนี้

ทำนองที่ 1 แนวคิดโอ้โอ่

---ด	ลซ-ด	----	ดลซด	-ด-ร	ดลรด	(-ลรด	-ลรด)

ทำนองสารัตถะ

---ด	-ซ-ด	----	-ด-ด	---ด	-ด-ด	(-ดดด	-ดดด)

ทำนองโอ้โอ่เป็นการสื่อความเรื่อง การเล่าบรรยายภูมิหลังเพลงพื้นบ้าน ที่มีความเรียบง่าย เกิดจากคำร้องของฝ่ายชายและฝ่ายหญิง เป็นการขานรับแบบสั้น ๆ ซึ่งใช้ลักษณะกลวิธีการล้อเฉพาะเครื่องดนตรี โดยนำเสียงสุดท้ายห้องที่ 6 มาขยายต่อเป็นทำนองสั้น ๆ ลักษณะการย้ำเสียงเดิม บรรเลงด้วยเครื่องสีเครื่องเป่าและโทนโคราช

การดำเนินทำนองเริ่มต้นห้องที่ 1 ด้วยลูกตกเสียงประธาน กลุ่มเสียง ดรมXซลX ตกแต่งทำนองโดยกระสวนตามที่พบในเพลงโคราชแบบดั้งเดิมคือ (XX-X) (XXXX) (-XXX -XXX) เพื่อเป็นการสร้างอรรถรสแบบกลอนโคราช ประโยคที่ 1 จึงเน้นใช้เสียงสูง ๆ ตลอดประโยค เพื่อให้เกิดความดังเบาของเสียง เสมือนการประกาศให้รู้ว่าที่นี้กำลังจะมีการแสดงตามแนวคิดทำนองโอ่ ห้องที่ 7 และ 8 เป็นกระสวนทำนองที่ทำให้เกิดจินตนาการถึงการตอบคำถามจากเสียงสุดท้ายห้องที่ 6 โดยนำมาซ้ำท้ายเป็นสำนวนสั้น ๆ ในห้องที่ 7 และ 8 จบประโยคด้วยเสียงโด เสียงประธานของกลุ่มเสียง

ทำนองที่ 2 แนวคิดถามอยากรู้

---ด	ลซ-ด	--ลร	ลด--	-ลดล	ซมซร	(-มซร	-มซร)

ทำนองสารัตถะ

---ด	-ซ-ด	----	-ล-ด	---ล	-ด-ร	(-รรร	-รรร)

ทำนองถามอยากรู้สื่อความเรื่อง การถามการตอบของหนุ่มสาว ตามตัวอย่างที่สร้างสรรค์ขึ้นประกอบการอธิบายทำนอง ความว่า ฝ่ายชาย “รู้ไหมเรื่องวิวัฒนาการเพลงโคราชไหม”

ในห้องที่ 1 และ 2 ฝ่ายหญิงตอบสั้น ๆ กระชับว่า “อยากรู้เหมือนกันจ๊ะ” ในห้องที่ 3 และ 4 ด้วยการใช้โน้ตจังหวะ ยกเร้าใจขึ้น เพื่อกระตุ้นฝ่ายตรงข้าม สะท้อนการถามตอบเชิงรุก เป็นต้น เช่นเดียวกับห้องที่ 5 และ 6 ที่สัมพันธ์กับห้องที่ 7 และ 8 ในลักษณะของการถามตอบ ทำนองที่ 2 เป็นการใช้กระสวนทำนองคล้ายทำนองที่ 1 แต่เปลี่ยนโน้ตและปรับเล็กน้อย เพื่อสะท้อนคำพูดที่หลากหลาย

การดำเนินทำนองเป็นการนำเสียงสุดท้ายคือเสียงประธานมาซ้ำทำนองอีกครั้งในห้องที่ 1 โดยสำนวนห้องที่ 1 และ 2 มีลักษณะซ้ำทำนองเดียวกับห้องที่ 1 และ 2 ของทำนองที่ 1 เสมือนถามย้ำ ๆ ต่อเนื่องด้วยการใช้จังหวะยกในห้องที่ 3 และ 4 เพื่อให้เกิดความเร้าใจในการถามตอบ ห้องที่ 7 และ 8 เป็นกระสวนทำนองที่ทำให้เกิดจินตนาการถึงการตอบคำถามจากเสียงสุดท้ายเดิมคือ เสียงเร เป็นเสียงรองประธาน เป็นการท้าในประโยคถัดไป

ทำนองที่ 3 แนวคิดตอบแก้เกี้ยว

---ร	มรมซ	----	มซมร	-รมร	ดลดร	(-ลดร	-ลดร)

ทำนองสารัตถะ

---ร	-ม-ซ	----	-ม-ซ	---ซ	-ม-ร	(-รรร	-รรร)

ทำนองตอบแก้เกี้ยวสื่อความเรื่อง การกล่าวของฝ่ายชายด้วยตัวอย่างที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นมาประกอบอีกครั้ง ความว่า “ฉะนั้น ฉันจะเล่าให้เธอฟังเพลง” แบบสำนวนอธิบายที่ยาวขึ้น และฝ่ายหญิงขานรับสิ่งที่ได้ฟังแบบสั้น ๆ อย่างในห้องที่ 7 และ 8 ทำนองที่ 3 เป็นการใช้กระสวนทำนองคล้ายทำนองที่ 1 และ 2 แต่ปรับและเปลี่ยนโน้ต เพื่อสะท้อนคำพูดที่หลากหลายขึ้น

การดำเนินทำนองเป็นการนำเสียงสุดท้ายคือ เสียงรองประธานมาซ้ำทำนองอีกครั้ง แต่เปลี่ยนกระสวนและโน้ตใหม่ให้กระชับ เร้าใจขึ้น ต่างจากห้องที่ 1 และ 2 ของทำนองที่ 1 และ 2 ตลอดประโยคเป็นการใช้โน้ตถี่ขึ้น เสมือนการถามตอบที่แก้เกี้ยวด้วยคารมที่คมคายมากยิ่งขึ้น โดยห้องที่ 7 และ 8 เป็นกระสวนทำนองที่ทำให้เกิดจินตนาการถึงการตอบคำถามจากเสียงสุดท้ายเดิมคือ เสียงเร เป็นเสียงรองประธาน หมายถึง การท้าในประโยคถัดไป ทั้งนี้เป็นเสียงลูกตกเดียวกันหากแต่ตกแต่งโน้ตภายในกระสวนให้ต่างกันเพื่อความหลากหลายและเรียบง่ายสะท้อนความเป็นพื้นบ้าน

ทำนองที่ 4 แนวคิดเล่าสรุป

---ร	ซมรด	--ซม	รด--	-ซม-ร	ดล-ด	(-ลรด	-ลรด)

ทำนองสารัตถะ

---ร	-ม-ด	----	-ร-ด	---ด	-ด-ด	(-ดดด	-ดดด)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองเล่าสรุปสื่อความเรื่อง การเล่าเรื่องของฝ่ายชายเกี่ยวกับเพลงโคราชในห้องที่ 1 และ 2 ฝ่ายหญิงขานแบบสั้น ๆ เช่นเดิมในห้องที่ 3 และ 4 ซึ่งใช้การดำเนินคล้ายทำนองที่ 2 เพื่อสะท้อนลีลาการเล่าเรื่องสรุปของฝ่ายชาย โดยหลังจากประโยคที่ 4 รอบแรก จะบรรเลงกลับต้นเพื่อประกอบการขับร้องลำลอง การกลับต้นและร้องลำลองเป็นการสะท้อนกลอนแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวอย่างเพลงพื้นบ้านที่การร้องซ้ำทำนองเดิมแต่เปลี่ยนเนื้อหาใจความของบทร้อง

การดำเนินทำนองเป็นการนำเสียงสุดท้ายคือเสียงรองประธานมาซ้ำทำนองอีกครั้ง กระสวนทำนองเหมือนทำนองที่ 3 แต่ตกแต่งโน้ตภายในให้แตกต่างจากเดิม โดยปรับใช้ลูกตกเสียงประธานเพื่อเตรียมลงจบเพลง ซ้ำประโยคในสำนวน (-ซ-ม -ร-ด) สองครั้ง โดยตกแต่งใหม่ในห้องที่ 3 และ 4 และห้องที่ 5 และ 6 เสมือนลีลาการเล่าซ้ำ ๆ ของฝ่ายชาย โดยห้องที่ 7 และ 8 ยังคงเป็นกระสวนทำนองเพื่อจุดประสงค์เดียวกับทำนองที่ 1 2 และ 3 ทุกประการ หากแต่ลงเสียงสุดท้ายด้วยเสียงโด เสียงประธาน กลุ่มเสียง ดรมXซลX ถือเป็นการจบเพลงโดยสมบูรณ์

การผสมวงยังคงกำหนดใช้วงเครื่องสายไทยตามขนบ สืบเนื่องด้วยเหตุผลความเป็นพื้นบ้านและเรียบง่ายตามที่ได้กล่าวไว้ในเพลงศรัทธาครู ความแตกต่างด้านการผสมวง กล่าวคือ ผู้วิจัยกำหนดเครื่องกำกับจังหวะและหน้าทับให้สอดคล้องกับถิ่นกำหนดคือ ความเป็นสำเนียงไทยลาวผสมผสานกับความเป็นไทยโคราช กลุ่มเสียงสะท้อนความเป็นภาคกลาง ชนกลุ่มไทยกลางที่เคยมีการอพยพเข้ามาจังหวัดนครราชสีมาเมื่อครั้งอดีต หน้าทับลาวสะท้อนสำเนียงภาษาชนกลุ่มไทยลาวตอนเหนือ และหน้าทับโคราชแบบดั้งเดิมสะท้อนความเป็นไทยโคราช สะท้อนให้เห็นถึงสำเนียงภาษาที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างภาษาไทยถิ่นกลางและภาษาไทยลาวจนเกิดเป็นไทยโคราช ตามที่ได้ปรากฏเป็นภาษาการถามตอบที่มีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ของเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดหน้าทับและอัตราจังหวะที่ใช้ดังนี้

หน้าทับลาว สำหรับโทนรำมะนา

-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม	-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม

หน้าทับโทนโคราชแบบดั้งเดิม (แบบยาว) กำหนดใช้โทนโคราช (เสียงทุ้ม)

---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น

(บุษกร สำโรงทอง และคณะ, 2549: 301-305)

จังหวะ (อัตราจังหวะ 2 ชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

4.2.3.2 บทร้องเพลงรู้ถามตอบ

การประพันธ์บทร้องใช้ลักษณะกลอนสุภาพทั่วไปตามที่ได้อธิบายไว้ในหัวข้อแนวคิดการประพันธ์บทร้อง เป้าหมายการประพันธ์บทร้องเพื่อสื่อความเรื่องคุณค่าและบทบาทที่มีต่อคนในสังคม โอกาสที่ใช้ในการแสดงทั้งรูปแบบกิจกรรมเพื่อความบันเทิงและความเชื่อ สะท้อนภูมิหลังตั้งแต่ต้นกำเนิดจากเพลงก้อม ลักษณะแบบปฏิพากย์สั้นพัฒนาเป็นเพลงโคราช ลักษณะเพลงปฏิพากย์ยาว เกิดค่านิยมที่มีต่อท้าวสุรนารีจนพัฒนาเป็นเพลงโคราชแก้บน ต่อมาด้วยสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปส่งผลให้เกิดการปรับตัวเป็นเพลงโคราชแนวใหม่ที่ผสมผสานวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่ง 3 ลักษณะ ประกอบด้วยลักษณะแรก เป็นการใช้กลอนเพลงโคราชเป็นหลัก เช่น เพลงโคราชซิ่ง เพลงคนกระโทก ลักษณะที่ 2 เป็นการผสมผสานกลอนลักษณะอื่น ๆ ซึ่งมีความเข้าใจง่ายและมีจังหวะสนุกสนานมากขึ้น เช่น เพลงอัศจรรย์ เพลงนางแมวขอฝน ลักษณะที่ 3 เป็นการผสมผสานระหว่างเพลงลูกทุ่งกับเพลงโคราชอย่างสมดุลเท่ากัน เช่น เพลงโคราชรุ่งเรือง เพลงโคราชขอต้อนรับ ซึ่งทั้งสามกลุ่มต่างมีระดับความสนุกสนานที่เพิ่มขึ้นตามลำดับ สะท้อนให้เห็นพัฒนาการของเพลงโคราชที่เชื่อมโยงกับมนุษย์ สังคม และยุคสมัยตามลำดับ นอกจากนี้ บทร้องที่มุ่งสื่อความเรื่องการส่งเสริมและต่อยอดเพลงโคราชตามแนวทางสร้างสรรค์ด้วยเช่นกัน ได้รับการตรวจสอบฉันทลักษณ์กลอนสุภาพโดย ไพวรัญ รัตนพันธ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาไทย อาจารย์ประจำกลุ่มวิชาชีพครู คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต ซึ่งมีประสบการณ์ด้านการประพันธ์บทร้องสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

บทร้องเพลงรู้ถามตอบ

โอ้โอโอ้โอ้เอยเอ่ยขับขาน ส่งสัญญาณสำเนียงเสียงหวานใส
หมอเพลงร้องโอ้โอ้ได้จับใจ ตราตรึงในดวงอกทุกครั้งครา
พลความเนื้อความช่างแยบยล เป็นตัวตนตัวต่อทางภาษา
รสอ่อนช้อยสรรพวิทยา โอ่ร้องหานำบทเข้ากลอนเพลง
เล่าขานต่อออดีตเพลงก้อมนั้น ถามตอบพลันแสนสนุกสุขสดใส
เป็นฉันท์กลอนโคราชร้องกันไป ครูเพลงไทยพัฒนาตามสังคม
เพลงแก้บนเกิดจากแรงศรัทธา เล่าขานว่าย่าโมท่านสุขสม
ฟังบทเพลงโคราชแสนรื่นรมย์ กลอนอาคมวลีช่างบาดใจ
ดั่งวิจิตรวิวัฒน์เพลงโคราช ภายหลังปราชญ์ประยุกต์พื้นบ้านไทย
แต่ดำรงต้นรากไม่ได้กลาย หลอมรวมใจสร้างสรรค์เพื่อประชา
ภูมิปัญญามั่นคงและมั่งมี เป็นศักดิ์ศรีชาวโคราชปรารถนา
แบบดั้งเดิมแบบใหม่ดำรงมา เรารักษาฟื้นฟูคู่ชีวิน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

อนุรักษ์ต่อยอดสอดแนวทาง มิให้จางห่างหายไปจากถิ่น
เพลงโคราชวิวัฒน์เป็นอาจิณ ไม่ได้สิ้นยืนยงบนขวานไทย
ร่วมส่งเสริมมรดกเพลงโคราช เพลงแห่งปราชญ์ให้ยืนยงอสงไขย
น้อมสืบสานขานต่อระบือไกล เชิดชูไว้ตราบดินสิ้นฟ้าเอย

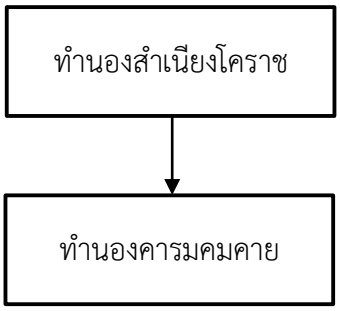
(ไพวรัญ รัตนพันธุ์, สัมภาษณ์, 21 มีนาคม 2562)
ผู้ตรวจฉันทลักษณ์กลอนสี่สุภาพ

การบรรจุคำร้องใช้แนวคิดจากผลวิจัยเรื่องการร้องประสานในกลอนโคราชดั้งเดิม และร้องประสานระหว่างบทในกลุ่มเพลงโคราชประยุกต์ ซึ่งเรียกว่า ทำนองสร้อย ลักษณะมีภาษาเรียบง่าย เข้าใจง่าย จังหวะสามัญไม่ซับซ้อน จึงเป็นเหตุผลให้ผู้วิจัยบรรจุคำร้องในรูปแบบการร้องลำลอง โดยบรรจุคำร้องลงในทำนองเพลงรู้ถามตอบ ซึ่งทำนองเพลงสะท้อนวิถีการดำรงชีวิต ความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนของชาวจังหวัดนครราชสีมา ทำนองมีการแบ่งกลุ่มบรรเลงในลักษระการร้องสลับกับเครื่องดนตรี สะท้อนการถามตอบของชายหญิง

คำร้องบรรจุลงใน 6 ห้องแรกของประโยค ส่วนห้องที่ 7 และ 8 ของทำนองเป็นการบรรเลงด้วยเครื่องสี เครื่องเป่า โทนโคราช และโทนรำมะนา สะท้อนวัฒนธรรมการผสมวงมโหรีโคราช วงโทนโคราชและพื้นบ้านไทยโคราชดังนี้

โอ้	โอ โอ่	----	โอ้เอย	เอ่ย	ขับขาน	(เครื่อง	บรรเลง)
ส่ง	สัญญาณ	----	สำเนียง	เสียง	สดใส	(เครื่อง	บรรเลง)
หมอ	เพลงร้อง	----	โอ้โอ่	ได้	จับใจ	(เครื่อง	บรรเลง)
ตรา	ตรึงใน	----	ดวงอก	ทุก	ครั้งครา	(เครื่อง	บรรเลง)

4.2.4 เพลงคารมกลอน



ภาพที่ 78 ทำนองเพลงคารมกลอน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เพลงคารมกลอนเป็นเพลงลำดับที่ 1 (กลุ่มดั้งเดิม) ในช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ จึงกำหนดใช้กลุ่มเสียง ดรมXซลX ทำนองที่สะท้อนเรื่องความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน การถามตอบด้วยคารมที่คมคาย จนกระทั่งพัฒนาเป็นฉันทลักษณ์กลอนก้อมที่เรียบง่าย ก่อนที่จะพัฒนาเป็นกลอนเพลงโคราชในลำดับต่อไป ทั้งนี้ เพื่อความต่อเนื่องของทำนองจากเพลงรู้ถามตอบ ผู้วิจัยจึงดำรงกลุ่มเสียงเดิมไว้เป็นหลักในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์

เพลงคารมกลอนมีเป้าหมายการประพันธ์เพื่อสื่อความ 2 ประการ ประการแรกคือ สะท้อนลักษณะกลอนก้อมซึ่งเป็นต้นกำเนิดกลอนเพลงโคราชในปัจจุบัน กลอนเพลงก้อม เป็นกลอนเพลงปฏิพากย์แบบสั้น ลักษณะคล้ายภาษาพูด ตามที่ได้อธิบายไว้ข้างต้น มีลักษณะการสัมผัสคู่สองที่เรียบง่ายคล้ายกลอนหัวเดียวอย่างเพลงฉ่อย ปรากฏการซ้ำคำร้องในกลอน อดีตเป็นเพลงภาษาพูดสั้น ๆ บทละ 2 วรรค เป็นลักษณะการกล่าวโต้ตอบลอย ๆ ระหว่างคน 2 คน ที่มีความเรียบง่ายแบบเพลงพื้นบ้าน การร้องเป็นการซ้ำทำนองเดิมอย่างร้อยเนื้อทำนองเดียว ความสั้นยาวตามแต่จะว่าเล่นกัน ลีลาจังหวะไม่ตายตัว ฉันทลักษณ์โดดเด่นเรื่องการซ้ำคำสุดท้ายในลักษณะการเล่นสัมผัสด้วยคำสะกดเดียวกัน ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ ไม่มีการร่ายรำ ภูมิกำเนิดเพลงก้อมและเพลงโคราชไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัดหรือสามารถระบุชี้ชัดได้ ส่วนใหญ่ปรากฏในลักษณะข้อสันนิษฐานการบอกเล่าสืบต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ประกอบกับหลักฐานการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรโดยนักวิชาการและการบันทึกเสียง แต่ก็ไม่สามารถระบุชี้ชัดได้ เป็นบอกสืบต่อหรือเล่าขานกันว่าเป็นวิธีกล่าวร้องแก้กันของหนุ่มสาวเพื่อความบันเทิงในเวลาว่างหรือหลังเสร็จสิ้นการทำงาน

โครงสร้างทำนองเบื้องต้นกำหนดจากการกลุ่มเสียง ดรมXซลX ประกอบกับโครงกลอนที่เล่นสัมผัสคำสุดท้าย โดยใช้เสียงประธานเป็นหลัก กลุ่มเสียงดังกล่าววางเป็นตั้งต้นที่ลูกตกห้องสุดท้ายของห้องคู่ จำนวน 4 ประโยค สะท้อนฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อมแบบบทละ 4 วรรค จำนวน 2 บท สะท้อนเพลงปฏิพากย์แบบสั้นและเรียบง่ายดังนี้

โครงสร้างทำนองเพลงคารมกลอนเบื้องต้น

----	---ด	----	---ด	----	---ด	----	---ด
----	---ด	----	---ด	----	---ด	----	---ด
----	---ด	----	---ด	----	---ด	----	---ด
----	---ด	----	---ด	----	---ด	----	---ด

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม (ต้นรากการประพันธ์)

บทละ 2 วรรค	วรรคหน้า							วรรคหลัง							
2 จังหวะ			1				2				3				4
บท 1	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9
บท 2	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9
บท 3	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9
บท 4	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9

จากนั้นได้ตกแต่งโครงสร้างโดยใช้แนวคิดสะท้อนบทสนทนาคล้ายเพลงรู้ถามตอบ หากแต่ตกแต่งด้วยกลวิธีการบรรเลงภายในทำนองที่หลากหลายมากขึ้นตามวิวัฒน์ ผสมผสานกับลีลาสำเนียงโคราชแบบสูง ๆ ต่ำ ๆ ด้วยเส้นแนวดำเนินทำนองวิถีขึ้นสลับวิถีลงสลับกันตลอดประโยค ใช้การซ้ำระหว่างวรรคท้าและวรรครับเสมือนการซ้ำทำนองอย่างรูปแบบกลอนร้อยเนื้อทำนองเดียว หรือการซ้ำกระสวนเปลี่ยนการดำเนินทำนอง ตกแต่งให้ทำนองมีความเรียบง่ายแบบชาวบ้านที่สุด โดยได้ทำนองสารัตถะแบบ 2 พยางค์ต่อหนึ่งห้อง จำนวน 4 ทำนองดังนี้

โครงสร้างทำนองเพลงคารมกลอน (ครั้งที่ 2)

----	ม-ด	-ม-ซ	-ม-ด	---ซ	-ม-ด	-ม-ซ	-ม-ด
----	ม-ด	---ม	-ม-ซ	----	-ม-ด	---ม	-ม-ด
---ด	-ด-ด	---ล	-ซ-ด	---ด	-ด-ด	---ล	-ซ-ด
---ล	-ซ-ด	-ด-ร	-ร-ด	---ล	-ซ-ด	---ดำ	-รำ-ด

ผู้วิจัยได้นำโครงสร้างทำนองข้างต้นมาตกแต่งโดยผสมผสานกลวิธีการใช้สำนวนลูกขัด เพื่อสื่อความเรื่องลีลาการสนทนาในแบบเพลงก้อมตลอด 4 ประโยค ตกแต่งเส้นแนวดำเนินทำนองตามแนวทางการกำหนดโครงสร้างทำนอง เพื่อสะท้อนลีลาการพูดโต้ตอบที่มีคารมผ่านกลอนเพลงสั้น ๆ มีเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ อย่างสำเนียงโคราช สำเร็จเป็นเพลงคารมกลอน ประกอบด้วยทำนองสำเนียงโคราช (2 ประโยค) และทำนองคารมคมคาย (2 ประโยค) ดังนี้

----	-ม-ด	-มรซ	-มรด	-ซ-ซ	-ม-ด	-มรซ	-มรด
----	-ม-ด	--รม	-มรซ	----	-ม-ด	--รม	-มรด
(---ด	ดด--)	(มรดล	-ซ-ด)	(---ด	ดด--)	(มรดล	-ซ-ด)
(มรดล	ดซลด)	(-ด-ร	มร-ด)	มรดล	ดซลด	-ดำ--	-ลรำด

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

จากข้างต้นสามารถอธิบายรายละเอียดการตกแต่งทำนองได้ดังนี้

ทำนองที่ 1 แนวคิดสำเนียงโคราช (ประโยคที่ 1)

----	-ม-ด	-มรซ	-มรด	-ซ-ซ	-ม-ด	-มรซ	-มรด

ทำนองสารัตถะ

----	-ม-ด	-ม-ซ	-ม-ด	---ซ	-ม-ด	-ม-ซ	-ม-ด

ผู้วิจัยกำหนดเสียงลูกตกและลงจบทำนองด้วยเสียงประธาน จากนั้นใช้แนวคิดสำเนียงโคราชตามที่ปรากฏในห้องที่ 2 3 และ 4 ด้วยเส้นแนวทำนองวิถีลง วิถีขึ้นและลง จากนั้นเป็นการซ้ำวรรครับเพื่อสะท้อนลีลาการร้องเพลงก้อมแบบซ้ำวรรค ซ้ำทำนองแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวที่เรียบง่าย โดยใช้เสียงซอล คู่ห้าเสียงเสนาะเป็นโน้ตเชื่อมระหว่างวรรคท้าและวรรครับ

ทำนองที่ 1 แนวคิดสำเนียงโคราช (ประโยคที่ 2)

----	-ม-ด	--รม	-มรซ	----	-ม-ด	--รม	-มรด

ทำนองสารัตถะ

----	-ม-ด	---ม	-ม-ซ	----	-ม-ด	---ม	-ม-ด

ผู้วิจัยใช้เสียงลูกตกและลงจบทำนองด้วยเสียงประธานเช่นกับประโยคที่ 1 เพื่อความต่อเนื่องอย่างการสนทนา ลักษณะทำนองยังคงรักษากระสวนทำนองเดิมจากประโยคที่ 1 ไว้ตลอดทำนอง (-X-X -X-X -XXX) หากแต่ตกแต่งให้เกิดจังหวะที่หยอกเย้าขึ้น โดยใช้โน้ต 2 พยางค์ (--XX) แบบกระซับในห้องที่ 2 สะท้อนลีลาการสนทนาที่รุกเร้ามากขึ้น จากห้องที่ 3 เป็นการใช้เสียงซอลคู่ห้าด้วยเหตุผลการประพันธ์เดียวกับประโยคที่ 1 ทุกประการ กล่าวคือ เพื่อเชื่อมไปยังวรรครับ จากนั้นซ้ำกระสวนทำนองเดียวกับวรรคท้า ลงจบด้วยวิถีลงเสียงโด เสียงประธานของกลุ่มเสียงโดยสมบูรณ์ จะสังเกตได้ว่าประโยคที่ 2 ยังคงใช้แนวคิดสำเนียงโคราชตลอดประโยค ด้วยการใช้เส้นแนวทำนองวิถีลงสลับวิถีขึ้น

ทำนองที่ 2 แนวคิดคารมคมคาย (ประโยคที่ 1)

(---ด	ดด--)	(มรดล	-ซ-ด)	(---ด	ดด--)	(มรดล	-ซ-ด)

ทำนองสารัตถะ

---ด	-ด-ด	---ล	-ซ-ด)	---ด	-ด-ด	---ล	-ซ-ด

ผู้วิจัยใช้เสียงลูกตกและลงจบทำนองด้วยเสียงประธานเช่นกัน เพื่อความสัมพันธ์ต่อเนื่องกับทำนองที่ 1 ตกแต่งกระสวนทำนองและลีลาสำนวนลูกขัดครั้งละ 2 ห้อง ตกแต่งสำนวนห้องที่ 1 และ 2 ห้องที่ 5 และ 6 ด้วยโน้ตในจังหวะยกยืนเสียงเดิมที่หนักแน่นและเรียบง่าย สะท้อนจังหวะอิสระและสนุกสนานของฝ่ายชาย ในขณะเดียวกันตกแต่งสำนวนห้องที่ 3 และ 4 ห้องที่ 7 และ 8 ด้วยโน้ต

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จังหวะสามัญแบบถี่สลับปกติ (xxxx -x-x) เพื่อให้เกิดความหลากหลายจากสำนวนกลุ่มหน้า สะท้อนการถามตอบแบบขัดกันของฝ่ายหญิง สังเกตได้ว่าวรรครับเป็นการซ้ำวรรคเดียวกับวรรคท้าทุกประการ สะท้อนลีลาการสนทนาแบบการย้ำถามตอบด้วยคารมระหว่างกันผ่านกลอน 2 วรรคตามฉันทลักษณ์เพลงก้อม

ทำนองที่ 2 แนวคิดคารมคมคาย (ประโยคที่ 2)

(มรดล	ดซลด)	(-ด-ร	มร-ด)	มรดล	ดซลด	-ดำ--	-ลรำด

ทำนองสารัตถะ

---ล	-ซ-ด	-ด-ร	-ร-ด	---ล	-ซ-ด	---ดำ	-รำ-ด

ประโยคสุดท้ายของทำนองคารมคมคาย ยังคงใช้เสียงลูกตกและลงจบทำนองด้วยเสียงประธานเช่นกัน เพื่อความต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้า จึงตกแต่งสำนวนแบบลูกขัดทีละ 2 ห้องในวรรคท้าอีกครั้ง แต่ได้ปรับใช้โน้ตแบบ 4 พยางค์ในกลุ่มหน้าสลับกับกลุ่มหลังที่ใช้โน้ตจำนวนน้อยลงในจังหวะยกตามกระสวนที่พบกลอนเพลงโคราช เพื่อเป็นการทิ้งท้ายสำนวนกลอนเพลงโคราช จากนั้นในวรรครับกำหนดให้บรรเลงพร้อมกันไม่แบ่งกลุ่ม สะท้อนคารมกลอนเป็นเพียงการกล่าวเล่นเพลงด้วยวาจา หากแต่สิ่งสำคัญของเพลงพื้นบ้านคือสร้างความสามัคคีและปรองดองกัน แม้จะมีเนื้อหาที่สองแง่สองง่ามหรือกระทบกระทั่งกันก็ตาม โดยผู้วิจัยตกแต่งห้องที่ 5 และ 6 เป็นการซ้ำสำนวนเดียวกับห้องที่ 1 และ 2 เพื่อเป็นการย้ำลักษณะเพลงพื้นบ้านที่นิยมการร้องซ้ำทำนองเดิม จากนั้นห้องที่ 7 และ 8 เป็นการส่งท้ายเพลงด้วยแนวคิดทำนองเพลงโคราชที่นิยมเน้นกระสวนจังหวะยก (-X--) (-XXX) (XX-X) และการใช้เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ตามสำเนียงโคราช เพื่อเป็นการสื่อความไปยังเพลงถัดไป ซึ่งเป็นเพลงที่สะท้อนความลงตัวของฉันทลักษณ์และความหลากหลายของสำเนียงกลอนเพลงโคราช

การผสมวงยังคงกำหนดใช้วงเครื่องสายไทย ความแตกต่างด้านการผสมวงจาก 3 เพลงแรก คือ การสอดแทรกโทนโคราชเข้ามาบรรเลงอีก 1 ลูก ตามแนวคิดเพลงคารมกลอนที่ว่า เป็นทำนองที่สื่อความเรื่องกลอนเพลงก้อมของชาวจังหวัดนครราชสีมา มีทำนองและคำร้องลงตัวเป็นกลอนปฏิพากย์แบบสั้น ซึ่งยังคงลีลาการถามตอบที่อิสระ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเพลงโคราชเริ่มชัดเจนเป็นฉันทลักษณ์กลอนขึ้น จากเดิมเป็นเพียงวลีการสนทนาถามตอบ ผู้วิจัยจึงสอดแทรกโทนโคราชเสียงกลางเพื่อใช้คู่กับโคราชเสียงทุ้ม ทั้งนี้ ยังคงใช้โทนรำมะนาและฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ประกอบเช่นกัน เพื่อสะท้อนวัฒนธรรมไทยลาวและไทยโคราช

ผู้วิจัยได้ตกแต่งหน้าทับและจังหวะสำหรับเพลงคารมกลอนใหม่ โดยมีต้นรากจากความเป็นดั้งเดิม สืบเนื่องจากเพลงคารมกลอนมีเป้าหมายในการสื่อความกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิมในลำดับ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ที่ 1 ผู้วิจัยจึงได้ตกแต่งจากหน้าทับโทนโคราชใหม่จากหน้าทับแบบดั้งเดิมเป็นแบบสั้น ตามที่ วรพจน์ มานะสมปอง ได้อธิบายไว้ดังนี้

---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-โท่น-โท่น				

(วรพจน์ มานะสมปอง, 2559: 7)

หน้าทับโทนโคราชแบบดั้งเดิมได้นำมาตกแต่งให้มีความกระชับ สนุกสนานมากขึ้น และยังคงเน้นความเรียบง่าย โดยตกแต่งตามเสียงลูกตกเสียงประธานเฉพาะในห้องคู่ คือเสียงโด ซึ่งใกล้เคียงกับเสียงโท่น ผนวกกับแนวคิดการใช้กระสวนจังหวะที่กระชับคล้ายกับทำนองเพลง (-XXX) ตามเป้าหมายเพื่อจังหวะที่รุกเร้ามากกว่าเพลงก่อนหน้า สะท้อนวิวัฒนาการความบันเทิงของหนุ่มสาว สะท้อนความเป็นดั้งเดิมของเพลงโคราชที่ลงตัวเป็นกลอนปฏิพากย์แบบสั้นเพื่อความบันเทิง สำเร็จเป็นหน้าทับที่มีชื่อว่า หน้าทับคารมกลอน ดังนี้

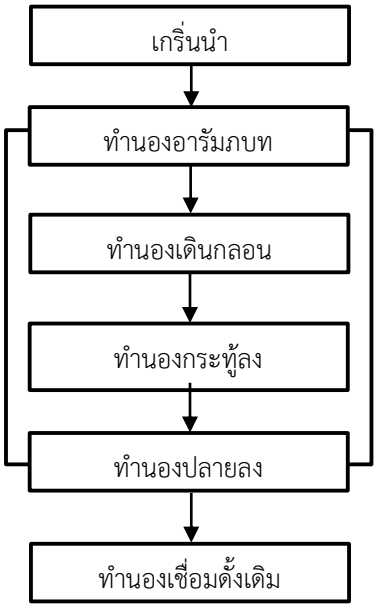
หน้าทับคารมวิวัฒน์ สำหรับโทนโคราช (เสียงทุ้มและเสียงกลาง) (ตกแต่งใหม่)

----	โท่นโท่นโท่น	----	โท่นโท่นโท่น	----	โท่นโท่นโท่น	----	โท่นโท่นโท่น

หน้าทับโทนโคราชดั้งเดิม แบบสั้น (ต้นรากหน้าทับคารมกลอน) และจังหวะ (ตกแต่งใหม่)

---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-โท่น-โท่น				
----	-ฉิ่ง-ฉับ	----	-ฉิ่ง-ฉับ	----	-ฉิ่ง-ฉับ	----	-ฉิ่ง-ฉับ

4.2.5 เพลงทำนองฉันท์



ภาพที่ 79 ทำนองเพลงทำนองฉันท์

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เพลงทำนองฉันท์เป็นเพลงลำดับที่ 2 (กลุ่มดั้งเดิม) ในช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ เป็นการบรรเลงต่อเนื่องจากเพลงคารมกลอม ยังคงสะท้อนวิวัฒนาการของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมไปสู่แบบประยุกต์ ซึ่งพบว่าหลังจากลงตัวเป็นกลอนเพลงก้อม ได้มีการพัฒนาเป็นกลอนปฏิพากย์แบบยาว หรือเรียกว่าเพลงโคราช หรือกลอนเพลงโคราชดั้งเดิม ปรากฏการร้องทำนองสร้อยในกลอนโคราชดั้งเดิม รวมถึงในเพลงแบบประยุกต์ด้วยเช่นกัน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำมาเป็นแนวคิดการประพันธ์ตั้งแต่เพลงทำนองฉันท์ เป็นต้นไป การประพันธ์ทำนองจึงประกอบด้วย 2 ส่วนคือ ทำนองเพลง และ ทำนองเชื่อม ดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4.2.5.1 ทำนองเพลงทำนองฉันท์

กลุ่มเสียงกำหนดใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX ด้วยวิธีการปรับลงมา 5 เสียงตามระเบียบวิธีการเปลี่ยนกลุ่มเสียง ซึ่งเพลงก่อนหน้าใช้กลุ่มเสียง ดรมXซลX สาเหตุของการเลือกเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง ฟซลXดรX เพื่อสะท้อนระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชตามแนวคิดครูกำปั่น ข่อยนอก โดยพบว่าครูมีกระแสเสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียงดังกล่าว ผู้วิจัยจึงนำมากำหนดกลุ่มเสียงในเพลงทำนองฉันท์ เพื่อให้สอดคล้องกับการพัฒนากลอนเพลงจากกลอนเพลงก้อมสู่กลอนเพลงโคราช

เพลงทำนองฉันท์มีเป้าหมายการประพันธ์เพื่อสื่อความเรื่องลักษณะฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชที่ได้สำเร็จเป็นระเบียบวิธีที่ใช้อย่างในปัจจุบัน จากเดิมเป็นเพลงก้อมที่มีสัมผัสไม่มาก จนกระทั่งพัฒนาสำเร็จเป็นกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ในลักษณะเพลงปฏิพากย์แบบยาว ยังคงลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียวอย่างเพลงพื้นบ้าน เน้นการเล่นสัมผัสมากขึ้นจากเดิม จากผลการวิจัยพบว่า กลอนเพลงโคราชที่มีการเล่นสัมผัสมาก เป็นการแสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพของกลอนเพลง เพลงโคราชแบบดั้งเดิมจึงเปรียบเสมือนเพลงของนักปราชญ์ การร้องเพลงโคราชยังคงใช้สำเนียงเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ตามสำเนียงโคราช ปรากฏคำคู่มากขึ้น จำนวนประโยคยาวขึ้น มีองค์ประกอบภายในกลอนที่น่าสนใจ เช่น ทำนองโอ่ ท่อนอารัมภบท ท่อนกระทู้ต้น ท่อนกระทู้ลง ท่อนปลายลง การซ้ำทำนอง สะดือเพลง การร้องประสานภายในท่อนกระทู้ต้น การเหยียบปลายเพลงเพื่อเริ่มบทใหม่ การเอื้อนทำนองสั้น ๆ ในลักษณะที่อ่อนช้อยช่วงท้ายประโยค การซ้ำวลีเดิมในต้นท่อนกระทู้ปลายเพื่อความสนุกสนาน พลความและเนื้อความ คำคู่ การเล่นสัมผัสคำและวลี จำนวนคำและการใช้ภาษา เป็นต้น ซึ่งส่งผลให้มีทำนองที่หลากหลาย มีจังหวะทั้งแบบอิสระและแบบตายตัวอย่างผสมผสาน ผลการวิจัยดังกล่าวได้นำมาเป็นแนวทางการประพันธ์ทำนอง ดังมีรายละเอียดการประพันธ์ต่อไปนี้

การกำหนดโครงสร้างทำนองสารัตถะขั้นแรกเกิดจากการใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX ประกอบกับแนวคิดโครงสร้างทำนองการร้องเพลงโคราช ประกอบด้วยการโอ่ 1 ทำนองสั้น ๆ จำนวน

1 ประโยค กลอนเพลง 4 ท่อน ได้แก่ ท่อนอารัมภบท จำนวน 2 ประโยค ท่อนกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) จำนวน 2 ประโยค ท่อนกระทู้ปลาย จำนวน 1 ประโยค และท่อนปลายลง จำนวน 1 ประโยค รวม 6 ประโยค โดยผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมากำหนดจำนวนประโยคและลูกตกเบื้องต้นก่อนทำการตกแต่งตามเส้นแนวดำเนินทำนองที่ได้จากฉันทลักษณ์กลอนและทำนองการร้องโอ่ของเพลงโคราช โดยต้นรากการประพันธ์มีลักษณะดังนี้

ทำนองโอ่

โอ้	โอ โอ่ โอ้	เออ เอ๋อๆๆๆๆๆๆๆๆๆ	เอ้อ เอ่อ เออ เอย..เอย
ฟ	ร ด ฟ	ซ ล ล ล ล ล ล.. ล	ซ ฟร ฟ

ท่อนที่ 1 ทำนองอารัมภบท (เกริ่นนำ) ยาว 2 ประโยค

---x xxxx	-xxx -x-x	xxxx --xx	-x- ---x xxxx
ยืนเสียง / ขึ้น	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ย้ำเสียง / ลง
xx-x xx-x	xxxx xx-x	-x-x -xxx	-xxx xx-x
ขึ้น / ลง	ขึ้น / ลง	ขึ้น / ขึ้น	ขึ้น / ขึ้น

ท่อนที่ 2 ทำนองกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) ยาว 2 ประโยค

xxxx x-xx	xx-x x-xx	xx-x -x-x	xx-x x-xx
ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ลง	ยืนเสียง / ขึ้น
---x x-xx	-x-x xxxx	-xxx x-xx	-x-x ---xx*
ซ้ำทำนอง	ยืนเสียง / ลง	ซ้ำทำนอง	ยืนเสียง

ท่อนที่ 3 ทำนองกระทู้ปลาย (หลังปรบมือกลางกลอน) ยาว 1 ประโยค

xx-x xx-x	-xxx xx-x	-xxx x-xx	-xxx xx-x
ยืนเสียง แบบขึ้น	ลง / ขึ้น	ซ้ำทำนอง	ขึ้น / ลง

ท่อนที่ 4 ทำนองกระทู้ปลายลง (ลงกลอน) ยาว 1 ประโยค

xxxx xx-x	xxxx xx-x	xxx-x-x xxxx	-x-x ... -x--x*
ลง / ขึ้น	ขึ้น / ยืน	ลง / ขึ้น	ยืน / ลง

จากต้นรากข้างต้นผู้วิจัยได้กำหนดโครงสร้างเสียงลูกตกตามแนวคิดกระสวนทำนองวิถีขึ้นลงและยืนเสียงตามความเหมาะสม เบื้องต้นกำหนดลูกตกเสียงแรกและเสียงสุดท้ายของเพลงด้วยเสียงประธาน กำหนดเสียงลูกตกห้องที่ 4 และ 6 เพื่อสะท้อนแนวคิดการสัมผัสระหว่างวรรคในกลอนเพลง สำเร็จเป็นโครงสร้างมีทำนองสารัตถะดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เกริ่นนำ

----	---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ	---ล	---ซ	---ฟ

โครงสร้างลูกตก ทำนองสารัตถะ

ยืนเสียง / ขึ้น		ยืนเสียง / ลง		ยืนเสียง / ลง		ย้ำเสียง / ลง	
---ฟ	---ซ	---ซ	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ซ
ขึ้น / ลง		ขึ้น / ลง		ขึ้น / ขึ้น		ขึ้น / ขึ้น	
---ซ	---ฟ	---ด	---ฟ	---ฟ	---ด	---ฟ	---ด
ยืนเสียง / ลง		ยืนเสียง / ลง		ยืนเสียง / ลง		ยืนเสียง / ขึ้น	
----	---ด	---ด	---ฟ	---ด	---ฟ	---ร	---ซ
ซ้ำทำนอง		ยืนเสียง / ลง		ซ้ำทำนอง		ยืนเสียง	
---ซ	---ซ	---ซ	---ฟ	----ล	---ฟ	---ฟ	---ด
ยืนเสียง แบบขึ้น		ลง / ขึ้น		ซ้ำทำนอง		ขึ้น / ลง	
----	---ด	---ด	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ร	---ซ
ลง / ขึ้น		ขึ้น / ยืน		ลง / ขึ้น		ยืน / ลง	
---ซ	---ด	---ด	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ซ	---ฟ

จากนั้นทำการพิจารณาทิศทางของเสียง โดยตกแต่งให้เกิดทำนองสารัตถะแบบ 1 - 2 พยางค์ต่อห้องตามเส้นแนวดำเนินทำนองตามผลการวิจัย สำเร็จได้ดังนี้

เกริ่นนำ

----	---ฟ	---ร	-ด-ฟ	----	---ซ	-ฟ-ล	-ซ-ฟ

ทำนองสารัต

---ฟ	-ซ-ซ	---ซ	-ซ-ฟ	---ฟ	-ร-ฟ	-ด-ร	-ฟ-ซ
---ซ	-ล-ฟ	-ล-ด	-ล-ฟ	---ฟ	-ซ-ด	---ฟ	-ซ-ด
----	-ล-ด	-ล-ด	-ล-ฟ	-ล-ด	-ล-ฟ	-ล-ร	-ฟ-ซ
---ซ	-ซ-ซ	---ซ	-ล-ฟ	-ฟ-ล	-ซ-ฟ	---ฟ	-ซ-ด
----	-ล-ด	-ล-ด	-ล-ฟ	---ฟ	---ฟ	-ล-ร	-ฟ-ซ
---ซ	-ล-ด	-ร-ด	-ล-ฟ	---ฟ	-ฟ-ฟ	-ฟ-ล	-ซ-ฟ

ขั้นต่อไปทำการตกแต่งลักษณะการดำเนินทำนองจากทำนองสารัตถะข้างต้นด้วยแนวคิดการสื่อความเรื่องฉันทลักษณ์กลอนโคราช สะท้อนความสนุกสนานในจังหวะแบบอิสระและแบบตายตัว โดยตกแต่งลักษณะการดำเนินทำนองให้มีความหลากหลายตามแนวคิดกลอนเพลง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

โคราช ใช้สำนวนลูกล้อแบบสั้น สำนวนการเหลื่อม การซ้ำสำนวน ใช้สำนวนวิถีขึ้น วิถีลงและยืนเสียงสลับกันไป โดยทำนองที่ตกแต่งประกอบด้วยทำนองประโยคนำ 1 ทำนอง และทำนองเพลง 6 ทำนอง

ประโยคนำ

----	---ฟ	---ร	-ด-ฟ	----	---ซ	-ล-ซ	ฟร-ฟ

เพลงทำนองฉันท์

---ฟ	-ซซซ	-ฟ-ซ	ลซ-ฟ	-ฟ--	รด-ฟ	---ฟ	รฟ-ซ
---ซ	ฟลซฟ	-ลซดˌ	-ลซฟ	(---ฟ	-ซทดˌ)	(---ฟ	-ซทดˌ)
(----	ดˌลซดˌ	-ลซดˌ	-ลซฟ	-ลซดˌ	-ลซฟ	ลซลร	-รฟซ
-ฟซซ	-ลซซ	-รฟซ	ฟลซฟ	-ฟซล	ดˌลซฟ	---ฟ	-ซทดˌ)
----	ลซลดˌ	-ลซดˌ	-ลซฟ	---ฟ	--ซฟ	ลซลรˌ	-รฟซ
--ลซ	ฟซลดˌ	รˌดˌลรˌ	ดˌลซฟ	---ฟ	-ฟ--	ดรฟซ	-ลซฟ

เพลงทำนองฉันท์ข้างต้นประกอบด้วยทำนองประโยคนำ และ 4 ทำนองเพลง ได้แก่ ทำนองอารัมภบท ทำนองเดินกลอน ทำนองกระทู้ลงและทำนองปลายลง โดยอธิบายรายละเอียดการประพันธ์ได้ดังนี้

ทำนองประโยคนำ (1 ประโยค)

----	---ฟ	---ร	-ด-ฟ	----	---ซ	-ล-ซ	ฟร-ฟ

ทำนองสารัตถะ

----	---ฟ	---ร	-ด-ฟ	----	---ซ	-ฟ-ล	-ซ-ฟ

ทำนองประโยคนำสะท้อนลีลาทำนองการโอ่ของเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ซึ่งมีจังหวะที่อิสระ ไม่มีกำหนดสั้นยาว เป็นลีลาการโอ่แล้วแต่บุคคล การโอ่ถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่ไม่ปรากฏในเพลงพื้นบ้านรูปแบบใด มีเฉพาะเพลงโคราชแบบดั้งเดิม หากร้องท้ายห้องที่ 7 และ 8 หนึ่งรอบเรียกว่า หนึ่งชั้น ในทางกลับกันหากร้องสองรอบ เรียกว่า สองชั้น ตามแบบชาวบ้าน ไม่มีเครื่องดนตรีใดประกอบระหว่างการร้องโอ่ การโอ่เป็นเสมือนการเทียบเสียงผู้ร้องว่าจะใช้ระดับเสียงใด ซึ่งไม่มีกำหนดเรื่องระดับเสียงอีกเช่นกัน ด้วยความสำคัญดังกล่าวของการโอ่ ผู้วิจัยจึงนำทำนองร้องมาปรับเป็น 1 ประโยคสำหรับบรรเลงเชื่อมจากเพลงก่อนหน้าโดยไม่กลับต้น เพื่อสะท้อนความดั้งเดิม สำหรับการบรรเลงจะใช้เครื่องดนตรีที่คลอร้องเสียงมนุษย์ได้ใกล้เคียงที่สุดและเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะของเสียงใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีโคราชมากที่สุดคือ ซออู้ และขลุ่ย เครื่องประกอบจังหวะเริ่มในห้องที่ 7 และ 8 ลักษณะหน้าทับและจังหวะได้อธิบายไว้ในเรื่องการผสมวงท้ายหัวข้อเพลงทำนองฉันท์

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองที่ 1 แนวคิดอารัมภบท (2 ประโยค)

---ฟ	-ซซซ	-ฟ-ซ	ลซ-ฟ	-ฟ--	รด-ฟ	---ฟ	รฟ-ซ
---ซ	ฟลซฟ	-ลซดˌ	-ลซฟ	(---ฟ	-ซทดˌ)	(---ฟ	-ซทดˌ)

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	-ซ-ซ	---ซ	-ซ-ฟ	---ฟ	-ร-ฟ	-ด-ร	-ฟ-ซ
---ซ	-ล-ฟ	-ล-ดˌ	-ล-ฟ	---ฟ	-ซ-ดˌ	---ฟ	-ซ-ดˌ

ทำนองอารัมภบทสื่อความเรื่องท่อนอารัมภบทในเพลงโคราชที่มีความหลากหลายของเส้นแนวดำเนินทำนอง สะท้อนลีลาการร้องในท่อนที่มีจังหวะ มีการเอื้อนสั้น ๆ สำเนียงสูง ๆ ต่ำ ๆ และเรียบง่าย โดยการตกแต่งทำนองเริ่มด้วยลูกตกเสียงประธานของกลุ่มเสียง ใช้แนวคิดตามกระสวนแบบไทยปกติ (---X -XXX) คล้ายการทอนอัตราส่วนให้สั้นลงจากสำนวนลูกเท่าเต็ม 4 ห้อง (---- ---X -XXX -X-X) โดยในห้องที่ 1 และ 2 สะท้อนความดั้งเดิมผ่านกระสวนตามขนบเพลงไทย จากนั้นตกแต่งห้องที่ 1 และ 2 ด้วยวิถีขึ้นและวิถีลงสลับกัน ผนวกกับใช้กระสวนทำนองตามผลการวิจัยที่พบในกลอนโคราช ได้แก่ (XX-X) (-XXX) (-X--) โดยนำมาตกแต่งในประโยคที่ 1 ห้องที่ 2 4 5 และ 6 จากนั้นใช้การซ้ำสำนวนเดียวกับห้องที่ 5 และ 6 ซึ่งนำมาตกแต่งในห้องที่ 7 และ 8 สะท้อนลีลาการซ้ำสำนวนท้ายวลีในเพลงโคราช

ประโยคที่ 2 ในห้องที่ 1 2 3 และ 4 เป็นการซ้ำสำนวนแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวกับประโยคที่ 1 หากแต่ปรับลีลาการดำเนินทำนองโดยใช้เส้นแนวทำนองวิถีลง วิถีขึ้นและยืนเสียงสลับวนไปอย่างสำเนียงโคราช ภายในวรรคท้าเป็นการยืนเสียงฟาจากห้องที่ 2 และ 4 โดยตกแต่งห้องที่ 3 ให้เป็นวิถีขึ้นในลูกตกเสียงโดสูงก่อน เพื่อสะท้อนสำเนียงสูง ๆ ต่ำ ๆ จากนั้นเข้าสู่วรรครับด้วยวิธีตกแต่งสำนวนวรรครับแบบลูกล้อ ใช้กระสวนแบบสำเนียงโคราชผสมผสานการใช้หลุมเสียงคือ เสียงที ตามที่ปรากฏเป็นเสียงลูกตกสุดท้ายห้องที่ 5 และ 6 ห้องที่ 7 และ 8 (---ฟ -ซทดˌ) สำนวนทั้ง 2 ห้องเป็นการเรียง 4 เสียงอย่างคำร้องในเพลงโคราช เพื่อสะท้อนเอกลักษณ์การเอื้อนเสียง โดยหางเสียงเป็นวิถีขึ้นจบที่เสียงโด ลักษณะการล้อจะเป็นจุดเด่นที่สร้างอรรถรสชวนให้สงสัยใคร่รู้ จบทำนองที่ 1 ด้วยเสียงโด คู่เสนาะ

จะสังเกตได้ว่า ทำนองอารัมภบทมีการใช้จำนวนกระสวนตามผลการวิจัยที่พบในกลอนโคราชมากขึ้นกว่าเพลงก่อนหน้า เพื่อสะท้อนให้เห็นวิวัฒน์แห่งการปรุงแต่งความเป็นรสสำเนียงโคราชในกลอนเพลงที่แยบยลมากขึ้น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนองที่ 2 แนวคิดเดินกลอน (2 ประโยค)

(----	ดำลซดำ	-ลซดำ	-ลซฟ	-ลซดำ	-ลซฟ	ลซลร	-รฟซ
-ฟซซ	-ลซซ	-รฟซ	ฟลซฟ	-ฟซล	ดำลซฟ	---ฟ	-ซทดำ)

ทำนองสารัตถะ

----	-ล-ดำ	-ล-ดำ	-ล-ฟ	-ล-ดำ	-ล-ฟ	-ล-ร	-ฟ-ซ
---ซ	-ซ-ซ	---ซ	-ล-ฟ	-ฟ-ล	-ซ-ฟ	---ฟ	-ซ-ดำ

ทำนองเดินกลอนสื่อความถึงท่อนกระทู้ต้นหรือเรียกว่า ท่อนปรบมือกลางกลอน เป็นท่อนเดียวในเพลงโคราช ที่ฉายจังหวะสามัญที่ค่อนข้างตายตัวในอัตราจังหวะที่พอเหมาะพอดี สะท้อนลีลาการร้องในท่อนที่เน้นโน้ตแบบ 3-4 พยางค์อย่างผสมผสาน โดยผู้วิจัยเลือกใช้แบบ 3 พยางค์ติด (-XXX) เนื่องด้วยมีเป้าหมายที่จะตกแต่งทำนองให้เหมาะสมต่อกลวิธีการเหลื่อมที่กำลังพอเหมาะและสนุกสนาน ไม่เน้นกระสวนจังหวะยก เช่น (XX-X) ซึ่งการใช้โน้ตแบบ 3 หรือ 4 พยางค์ติดนั้นจะทำให้ทำนองเกินความลงตัว กระชับ หนักแน่น พอดี ฉายจังหวะผ่านทำนอง สะท้อนลีลาของการร้องในท่อนที่ปรากฏจังหวะสามัญในตัวกลอน

ลักษณะการดำเนินทำนองทั้ง 2 ประโยคใช้เส้นแนวดำเนินทำนองที่คล้ายกันตลอดประโยค กล่าวคือ เริ่มจากการยืนเสียงเดิมก่อนในช่วง 2 ห้องแรกของประโยค ต่อด้วยวิถีขึ้น วิถีลงหรือยืนเสียงสลับกันตามอิสระตลอดห้องที่ 3 4 5 และ 6 จากนั้นในห้องที่ 7 และ 8 ตกแต่งให้เป็นวิถีลงและขึ้น เพื่อความแตกต่างจากก่อนหน้า

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 และ 2 เป็นการยืนเสียงซอล เพื่อสะท้อนตำแหน่งการร้องแบบซ้ำหัวกลอน ซึ่งปรากฏเฉพาะในท่อนปรบมือกลางกลอนเช่นกัน ก่อนที่จะยืนเสียงซอลในวิถีขึ้นและวิถีลงในห้องที่ 4 จากนั้น ในห้องที่ 5 และ 6 เป็นการจบท่อนกลอนที่มีจังหวะ จึงใช้การยืนเสียงฟาจากเสียงลูกตกสุดท้ายของวรรคท้า เพื่อให้โดดเด่นเป็นสัญลักษณ์ ต่อเนื่องด้วยทำนองที่สะท้อนการเล่นสัมผัสคำในท้ายทำนองที่ 1 โดยนำสำนวนเดิมจากทำนองที่ 1 มาซ้ำอีกครั้งในห้องที่ 7 และ 8 เพื่อเป็นการย้ำให้เห็นความสำคัญของตำแหน่งสะดือเพลงตามฉันทลักษณ์ ซึ่งยังคงเป็นลูกตกเสียงโด สิ้นสุดสำนวนการเหลื่อม จบทำนองด้วยคู่เสียงเสนาะของเสียงซอล

จากความโดดเด่นของการฉายจังหวะในท่อนปรบมือกลางกลอน พบว่าเป็นท่อนที่นิยมร้องสร้อยประสานทำนองภายในท่อนตามที่ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายไว้ว่านิยมการร้องสร้อยเฉพาะในท่อนดังกล่าวด้วยสำนวนที่ว่า “ช่ะ ช่ะ ช่ะ ชัยยะ ชัยยะ” จึงเป็นอีกเหตุผลที่ผู้วิจัยเลือกตกแต่งทำนองให้เป็นการเหลื่อม เพื่อสะท้อนการประสานภายในท่อนไว้เป็นสัญลักษณ์

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนองที่ 3 แนวคิดกระทู้ลง (1 ประโยค)

----	ลซลดˌ	-ลซดˌ	-ลซฟ	---ฟ	--ซฟ	ลซลรฺ	-รฟซ

ทำนองสารัตถะ

----	-ล-ดˌ	-ล-ดˌ	-ล-ฟ	---ฟ	---ฟ	-ล-ร	-ฟ-ซ

ทำนองกระทู้ลงสื่อความถึงท่อนกระทู้ปลาย แสดงถึงการสรุปความเตรียมก่อนลงจบบทกลอนในท่อนถัดไป การตกแต่งทำนองจึงมีเป้าหมายเพื่อสะท้อนลีลาการเตรียมลงจบผ่านการใช้โน้ตที่จำนวนน้อยลงและห่างขึ้น ซึ่งต่างจากทำนองก่อนหน้าเล็กน้อย โดยใช้โน้ต 3-4 พยางค์ต่อห้อง เริ่มจากการนำเสียงโดมายืนเสียงอีกครั้งในห้องที่ 2 และ 3 ในวิถีขึ้นซ้ำ เพื่อความโดดเด่น จบวรรคท้าด้วยวิถีลงแบบสำเนียงโคราช 3 พยางค์ ต่อเนื่องด้วยการนำเสียงลูกตกเสียงฟาจากก่อนหน้ามายืนเสียงอีกครั้ง เพื่อเป็นการย้ำให้เกิดความโดดเด่นในห้องที่ 5 และ 6 ลงจบทำนองด้วยลีลาเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ อย่างสำเนียงโคราชในห้องที่ 7 และ 8 ลงจบด้วยเสียงซอล เสียงรองประธาน เป็นการท้าในประโยคถัดไป สำหรับทำนองนี้ได้ตกแต่งใช้ลักษณะคำคู่ในห้องที่ 2 และ 7 ตามที่อธิบายไว้เรื่องคำคู่ (AXAx) อีกทั้ง ภายในทำนองได้ตกแต่งให้มีสำเนียงลาวผสมผสานตามที่ปรากฏในห้องที่ 3 และ 4 (-ลซดˌ) (-ลซฟ)

ทำนองที่ 4 แนวคิดปลายลง (1 ประโยค)

--ลซ	ฟซลดˌ	รˌดˌลรˌ	ดˌลซฟ	---ฟ	-ฟ--	ดรฟซ	-ลซฟ

ทำนองสารัตถะ

---ซ	-ล-ดˌ	-รˌ-ดˌ	-ล-ฟ	---ฟ	-ฟ-ฟ	-ฟ-ล	-ซ-ฟ

ทำนองปลายลงสื่อความถึงท่อนปลายลง แสดงถึงการลงจบกลอน ดังนั้น การตกแต่งทำนองจึงเน้นให้เกิดลีลาที่แตกต่างจาก 3 ทำนองแรก เพื่อให้เกิดความโดดเด่นเป็นสัญลักษณ์ โดยเริ่มจากการดำรงเสียงลูกตกเดิมคือ เสียงซอล เพื่อความเชื่อมโยง โดยนำมาเป็นเสียงลูกตกห้องแรกของประโยค จากนั้นห้องที่ 2 3 และ 4 ตกแต่งให้เป็นวิถีขึ้นตลอดด้วยสำนวนเก็บแล้วลงเสียงสุดท้ายของวรรคท้าด้วยวิถีลงสิ้นสุดที่เสียงประธาน เพื่อสื่อความถึงการลงจบวรรคท้า จากนั้นตกแต่งทำนองให้ยืนเสียงประธานตลอดวรรครับ ปิดท้ายด้วยกระสวนแบบจังหวะยกอย่างเพลงโคราชที่นิยมปรากฏในท่อนปรบมือกลางกลอนในห้องที่ 6 และ 8 (-ฟ--) (-ลซฟ) เป็นสัญลักษณ์ลงท้ายเพลงโคราชแบบดั้งเดิม

การผสมวงยังคงกำหนดใช้วงเครื่องสายไทย โดยผู้วิจัยผสมผสานแนวคิดการสร้างสรรค์จังหวะและหน้าทับให้สอดคล้องตามเพลงทำนองฉันท์ ตามที่ได้กล่าวไว้ว่าเพลงทำนองฉันท์มีเป้าหมายเพื่อสื่อความเรื่องฉันทลักษณ์กลอนที่สำเร็จลงตัวเป็นกลอนปฏิพากย์แบบยาวที่มีชื่อว่า

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

กลอนเพลงโคราช เป็นเหตุให้เพิ่มโทนโคราชครบ 3 เสียง คือ เสียงทุ้ม เสียงกลาง และเสียงเปิง (เสียงแหลม) โดยยังคงฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ โหม่ง เช่นเดิม

ผู้วิจัยได้ตกแต่งหน้าทับและจังหวะเฉพาะการบรรเลงเพลงทำนองฉันท์ เพื่อสะท้อนวิวัฒนาการเพลงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมในลำดับที่ 2 โดยยังคงความเป็นดั้งเดิมผสมผสานกระสวนทำนองเพลงทำนองฉันท์ จึงเลือกใช้กระสวนที่เป็นกลางและเหมาะสมกับทำนองคือ (-X-X -X-X) สำเร็จเป็นหน้าทับทำนองฉันท์ดังนี้

หน้าทับแบบดั้งเดิม (ต้นรากการสร้างสรรค์)

---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-โท่น-โท่น				

(วรพจน์ มานะสมปอง, 2559: 7)

หน้าทับทำนองฉันท์ สำหรับโทนโคราช (เสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง) (ตกแต่งใหม่)

----	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	โท่นโท่นโท่น

จากหน้าทับดังกล่าวได้ผ่านการตกแต่งเพื่อสะท้อนความเรียบง่ายผ่านการใช้จังหวะหน้าทับอย่างจังหวะสามัญ (-X-X -X-X) โดยนำต้นรากหน้าทับโทนโคราชแบบสั้นและขยายใหม่ให้ยาวขึ้น ส่งเสริมให้เกิดอรรถรสในแบบดั้งเดิม ชาวบ้าน ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดลักษณะจังหวะ 2 ลักษณะ ประกอบด้วยช่วงจังหวะสามัญ (ทำนองที่ 1 3 และ 4) และช่วงจังหวะสามัญ (ทำนองที่ 2) เพื่อมุ่งสะท้อนให้เห็นลีลาจังหวะที่หลากหลายสลับไปมาระหว่างจังหวะอิสระและจังหวะสามัญ จึงได้ตกแต่งให้จังหวะมีลักษณะแบบห่าง ๆ และแบบกระชับสลับกันดังนี้

ช่วงจังหวะอิสระ (ทำนองที่ 1 3 และ 4) (ตกแต่งใหม่)

---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉับ

ช่วงจังหวะสามัญ (ทำนองที่ 2) (ตกแต่งใหม่)

---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ

4.2.5.2 ทำนองเชื่อมดั้งเดิม

กลุ่มเสียงยังกำหนดใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX เพื่อสัมพันธ์กับทำนองเชื่อมและเชื่อมไปยังเพลงถัดไป สำหรับทำนองเชื่อมดั้งเดิม เป็นทำนองสั้นที่ได้แนวคิดจากวิวัฒนาด้านการร้องสร้อยที่ปรากฏเฉพาะในกลุ่มเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ยกเว้นเพลงก้อมที่ไม่ปรากฏทำนองสร้อยในกลอน ดังนั้น ตั้งแต่เพลงทำนองฉันท์เป็นต้นไปจึงกำหนดให้ใช้ทำนองเชื่อมเป็นตัวเชื่อมระหว่างเพลงเพื่อสะท้อนการร้องสร้อยประสานภายในบทกลอนโคราช ตามที่ได้อธิบายไว้ว่า สำนวนที่ใช้ร้องสร้อยในกลอนคือสำนวนที่ว่า “ช่ะ ช่ะ ช่ะ ชัยยะ ชัยยะ” ผู้วิจัยจึงนำมาเป็นแนวคิดในการประพันธ์ทำนอง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เชื่อม ด้วยตกแต่งทำนองตามการผันเสียงจากคำร้อง จากนั้นทำการยืดขยายเป็น 2 ประโยคสั้น ๆ เพื่อให้ได้ความยาวที่เหมาะสมต่อการเชื่อมระหว่างเพลง ผนวกกับใช้แนวคิดคำคู่ในการกำหนดลูกตก (AXAx) ฟลฟฟ ฟลฟซ ฟลฟฟ ฟลซฟ ในรูปแบบซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย สำเร็จในชื่อ ทำนองเชื่อมดั้งเดิม ดังนี้

ทำนองตามคำร้องสร้อยแบบดั้งเดิม (ต้นรากการประพันธ์)

---ช่ะ	-ช่ะ-ช่ะ	--ชัยย่ะ	--ชัยย่ะ
---ฟ	-ฟ-ฟ	--ซล	--ซล

ทำนองสารัตถะ (ขยายใหม่จากต้นราก)

---ฟ	---ล	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ล	---ฟ	---ซ
---ฟ	---ล	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ล	---ซ	---ฟ

ทำนองเชื่อมดั้งเดิม (ตกแต่งใหม่)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ดำ-ฟ	-รฟซ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	-ฟซล	-ลดำ-ลดำ	-รซฟ

ทำนองเชื่อมดั้งเดิมสื่อความถึงแนวคิดการร้องสร้อยประสานตามที่ได้อธิบายไว้ข้างต้น ตกแต่งด้วยการผสมผสานระหว่างการใช้โน้ตกระชับ กระสวนทำนองกระชับ เส้นแนวดำเนินทำนองขึ้นลงสลับกัน โน้ตเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ อย่างสำเนียงโคราช โดยเริ่มและลงจบทำนองด้วยเสียงประธานของกลุ่มเสียง ฟซลXดรX

ประโยคที่ 1 และ 2 ตกแต่งให้ยืนเสียงฟาและเสียงลา ด้วยกระสวนแบบโน้ต 4 พยางค์ (---X XXXX) ในห้องที่ 1 2 5 และ 6 ในลักษณะของการซ้ำหัววรรค จากนั้น ห้องที่ 3 และ 4 ใช้เส้นแนวดำเนินทำนองวิถีขึ้นสลับกับวิถีลงเหมือนกันทั้ง 2 ประโยค สำหรับวรรครับในประโยคที่ 1 เป็นการซ้ำสำนวนห้องที่ 5 และ 6 โดยเปลี่ยนท้ายด้วยสำนวนสูง ๆ ต่ำ ๆ อย่างสำเนียงโคราช (-ดำ-ฟ -รฟซ) จบประโยคด้วยเสียงรองประธานเพื่อท้าประโยคถัดไป ในขณะที่วรรครับประโยคที่ 2 เป็นการซ้ำสำนวนห้องที่ 5 และ 6 เช่นกันแต่เปลี่ยนท้ายห้องที่ 7 และ 8 ด้วยสำเนียงปลั่งจำเพาะอย่างสำเนียงลาวเหน่อ ๆ (-ลดำ-ลดำ -รซฟ) โดยเป็นการตกแต่งให้ทิศทางของเสียงเป็นไปในวิถีขึ้นก่อนที่จะลงจบด้วยเสียงประธานโดยสมบูรณ์

จะสังเกตได้ว่าทำนองมีลักษณะที่เรียบง่าย แบบร้อยเนื้อทำนองเดียว ซ้ำกระสวนเปลี่ยนทำนอง สะท้อนลีลาของเพลงพื้นบ้านที่มีทำนองซ้ำ ๆ ผสมผสานสำเนียงที่ปลั่งจำเพาะ สะท้อนความเป็นไทยลาวและไทยโคราช

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

การผสมวงยังคงกำหนดใช้วงเครื่องสายไทย เพื่อความต่อเนื่องจากการบรรเลงเพลงทำนองฉันท์ โดยได้ตกแต่งหน้าทับและจังหวะให้สอดคล้องตามกระสวนทำนองเชื่อมดั้งเดิม โดยตกแต่งหน้าทับจากการเทียบเสียงที่ใกล้เคียงระหว่างเสียงโทนกับโน้ต เสียงโท่น เทียบได้กับ เสียงฟา ในขณะที่ เสียงซอลและเสียงลา เป็นเสียงที่สูงกว่า จึงกำหนดใช้ เสียงป๊ะ ตกแต่งเพิ่งความรุกเร้าในจังหวะยกในห้องที่ 6 และลงจบหน้าทับด้วยลักษณะคล้ายหน้าทับกลองยาว เพื่อสะท้อนเรื่องภูมิหลังการแพร่กระจายวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านภาคกลางสู่จังหวัดนครราชสีมา จนกระทั่งผสมผสานเป็นวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านโคราชอย่างปัจจุบัน ซึ่งสำเร็จเป็นหน้าทับชื่อ หน้าทับทำนองเชื่อมดั้งเดิม ใช้บรรเลงต่อท้ายเฉพาะเพลงที่สื่อความเรื่องกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม

ลักษณะจังหวะตกแต่งเพื่อสะท้อนลีลาของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมที่มีความกระชับพอดีและเรียบง่ายตามแนวคิดเพลงพื้นบ้าน จึงได้ดำรงของเดิมจากเพลงทำนองฉันท์ ช่วงจังหวะสามัญ ซึ่งมีลักษณะจังหวะสามัญ (---X -X-X) เพื่อให้เกิดความเชื่อมโยงเรื่องความสนุกสนานสื่อความเรื่องความดั้งเดิม และเน้นย้ำความแข็งแรงทางวัฒนธรรมเพลงโคราชที่ได้สำเร็จเป็นรูปแบบฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราช โดยมีลักษณะหน้าทับและจังหวะดังนี้

หน้าทับโทนโคราชแบบดั้งเดิม (ต้นรากการสร้างสรรค์)

---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-โท่น-โท่น				

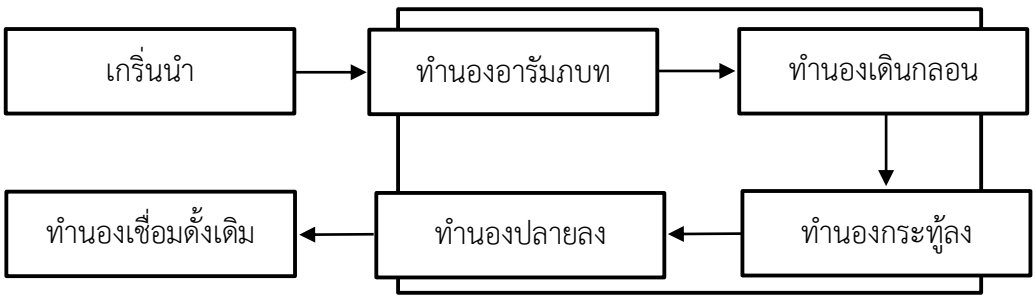
หน้าทับทำนองเชื่อมดั้งเดิม (ตกแต่งใหม่)

---โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	---โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	---โท่น	-ป๊ะ---	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

จังหวะ (ดำรงมาจากเพลงทำนองฉันท์)

---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ

4.2.6 เพลงกราบย่าโม



ภาพที่ 80 ทำนองเพลงกราบย่าโม

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

4.2.6.1 ทำนองเพลงกราบย่าโม

กลุ่มเสียงยังคงกำหนดใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX เพื่อความต่อเนื่องจากเพลงทำนองฉันท์ และสอดคล้องตามแนวคิดที่ว่ากลอนเพลงโคราชแก้บน ยังคงใช้ฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิมทุกประการ ผู้วิจัยจึงดำรงกลุ่มเสียงเดิมไว้เป็นหลักเชื่อมโยงความสัมพันธ์จากเพลงก่อนหน้า

เพลงกราบย่าโมมีเป้าหมายเพื่อสะท้อนสภาพการดำรงอยู่และวิวัฒนาการสู่เพลงโคราชแก้บน ซึ่งปรากฏพัฒนาการด้านการร้องเป็นลำดับที่ 2 ในกลุ่มเพลงโคราชแบบดั้งเดิม จากการศึกษาพบว่าหลังสำเร็จการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ชาวจังหวัดนครราชสีมาเกิดความเชื่อและแรงศรัทธาสูงส่งต่อท้าวสุรนารี ผู้คนเกิดค่านิยมเดินทางมากราบไหว้ ขอพรและนำการแสดงเพลงโคราชมาถวายหลังจากสำเร็จซึ่งพรที่ปรารถนาขอจากท้าวสุรนารี ด้วยนัยที่ว่าเมื่อครั้งที่ท่านยังมีชีวิตท้าวสุรนารีโปรดการฟังเพลงโคราชเป็นอย่างยิ่ง จากแนวคิดดังกล่าวผู้วิจัยจึงนำมาเป็นฐานการประพันธ์ทำนอง

เบื้องต้นกำหนดโครงสร้างทำนองสารัตถะจากการใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX ประกอบกับโครงสร้างการร้องเช่นเดียวกับเพลงทำนองฉันท์ เนื่องด้วยเป็นวิวัฒนาการที่ยังดำรงฉันท-ลักษณ์กลอนเดิมไว้ ประกอบด้วยการโอ่ 1 ทำนองสั้น ๆ จำนวน 1 ประโยค กลอน 4 ท่อน ได้แก่ ท่อนอารัมภบท จำนวน 2 ประโยค ท่อนกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) จำนวน 2 ประโยค ท่อนกระทู้ปลาย จำนวน 1 ประโยค และท่อนปลายลง จำนวน 1 ประโยค รวม 6 ประโยค โดยผู้วิจัยได้นำมาเฉพาะลูกตกของเพลงทำนองฉันท์ที่ตกแต่งแล้วมากำหนดโครงสร้างทำนองเพลงกราบย่าโมไว้เป็นตั้งต้น ทั้งนี้ ไม่ได้นำทำนองสารัตถะที่เป็นต้นรากของเพลงทำนองฉันท์มาแต่อย่างใด ซึ่งผู้วิจัยนำมาเฉพาะเสียงลูกตกห้องคู่ จากนั้นได้ทำการวิเคราะห์เส้นแนวดำเนินทำนองแบบ 2 พยางค์ห่าง ๆ โครงสร้างลูกตกเพลงฉันทลักษณ์ที่ดำรงมาเป็นฐานการประพันธ์ดังนี้

โครงสร้างลูกตกเฉพาะห้องคู่ ประโยคนำเพลงทำนองฉันท์ (ต้นรากการประพันธ์)

----	---ฟ	----	---ฟ	----	---ซ	----	---ฟ

โครงสร้างลูกตกเฉพาะห้องคู่ เพลงทำนองฉันท์ (ต้นรากการประพันธ์)

----	---ซ	----	---ฟ	----	---ฟ	----	---ซ
----	---ฟ	----	---ฟ	----	---ดำ	----	---ดำ
----	---ดำ	----	---ฟ	----	---ฟ	----	---ซ
----	---ซ	----	---ฟ	----	---ฟ	----	---ดำ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

----	---ดำ	----	---ฟ	----	---ฟ	----	---ซ
----	---ดำ	----	---ฟ	----	---ฟ	----	---ฟ

จากโครงสร้างข้างต้นผู้วิจัยได้ใช้วิธีการประพันธ์ในลักษณะทางเปลี่ยน จึงเป็นสาเหตุของการพิจารณาลูกตกเฉพาะห้องคู่ เพื่อให้เกิดลักษณะการดำเนินทำนองที่มีความอิสระ โดยตกแต่งทำนองสารัตถะจากเส้นแนวดำเนินทำนองที่ปรากฏจากโครงสร้างข้างต้นเป็นหลัก โดยส่วนใหญ่จะปรากฏครบสามประการเช่นเดียวกันคือ วิถีขึ้น วิถีลงและยืนเสียง ลักษณะซ้ำ ๆ เรียบง่ายตามแนวคิดเพลงพื้นบ้าน ผสมผสานการวางลูกตกตามแนวคิดคำคู่ เช่น (รฟรซ) ปรับเป็น 4 ห้องคือ (---ร ---ฟ ---ร ---ซ) ทั้งนี้ การกำหนดโครงสร้างทำนองได้ปรับตามความเหมาะสม เบื้องต้นสำเร็จเป็นทำนองสารัตถะดังนี้

ข้อกำหนดอธิบายตาราง

เส้นแนวดำเนินทำนอง				เส้นแนวดำเนินทำนองจากโครงสร้างห้องคู่
---X	---X	---X	---X	ทำนองสารัตถะที่ตกแต่งใหม่

ประโยคนำ 1 ประโยค (ตกแต่งโครงสร้างใหม่)

ยืนเสียง				วิถีขึ้นและวิถีลง			
----	---ฟ	---ฟ	---ฟ	----	---ซ	---ล	---ฟ

ทำนองสารัตถะ 6 ประโยค (ตกแต่งโครงสร้างใหม่)

วิถีลง				วิถีขึ้น			
----	---ซ	---ล	---ฟ	---ร	---ฟ	---ร	---ซ
ยืนเสียง				ยืนเสียง			
---ซ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ฟ	---ดำ	---ล	---ดำ
ลง				ขึ้น			
---ฟ	---ดำ	---ดำ	---ฟ	---ล	---ฟ	---ร	---ซ

ลง				ขึ้น			
---ซ	---ซ	---ล	---ฟ	---ด	---ฟ	---ล	---ดำ
ลง				ขึ้น			
---รำ	---ดำ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ฟ	---ซ
ลง				ยืนเสียง			
---ล	---ดำ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ฟ	---ฟ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนองสารัตถะข้างต้น ได้นำเสนอให้เชิงเปรียบเทียบระหว่างเส้นแนวดำเนินทำนองที่มาจากโครงสร้างห้องคู่ซึ่งบรรจุอยู่ในตารางบน และการตกแต่งทำนองสารัตถะในตารางล่าง ในขั้นต่อไปได้นำมาตกแต่งทำนองเพลงด้วยวิธีการประพันธ์ทำนองทางเปลี่ยน ด้วยลักษณะการดำเนินทำนองแบบสำนวนเก็บ เพื่อสะท้อนวิวัฒนาการรูปแบบเพลงโคราชแก้บน ซึ่งเกี่ยวกับความเชื่อและแรงศรัทธาที่มีต่อท้าวสุรนารี จากผลการวิจัยพบว่ากลอนแก้บนมีเนื้อหาที่ว่าด้วยการสักการะและแก้บนเท่านั้น มีการบอกกล่าวชื่อนามสกุลและจุดประสงค์ของการนำเพลงโคราชมาถวาย มีระยะการแสดงสั้นลงจากเดิมหากเล่นเพลงแบบชาวบ้านจะเริ่มตั้งแต่ค่ำจนรุ่งเช้า เพลงโคราชแก้บนใช้เวลาเพียง 30 นาที หรือ 1 ชั่วโมง ขึ้นอยู่กับการว่าจ้าง ดังนั้น ลักษณะการประพันธ์จึงมุ่งเน้นให้มีความเป็นระเบียบและเคร่งครัดมากขึ้น ไม่เน้นจังหวะยกอย่างแนวคิดเพลงโคราชเพื่อความบันเทิง ลักษณะทำนองจะผสมผสานคำคู่เพิ่มมากขึ้นเพื่อให้สอดคล้องกับกระสวนทำนองแบบเก็บ (xxxx) และสะท้อนแนวคิดการใช้คำคู่ในเพลงโคราชแก้บน ใช้โน้ตที่มีลักษณะเสียงสูงต่ำผสมผสานกับการใช้หลุมเสียงเป็นเสียงจรบ้าง เพื่อสะท้อนความปลั่งจำเพาะของเสียงอย่างสำเนียงภาษาโคราช ทั้งนี้ ได้ทำการปรับเปลี่ยนเสียงลูกตกบางตำแหน่ง เพื่อความเหมาะสมของสำนวน ทำนองที่ตกแต่งใหม่มีดังนี้

ประโยคนำ

----	---ฟ	-ฟฟฟ	-ฟ-ฟ	----	-ฟ-ซ	ลซดำล	-ซ-ฟ

เพลงกราบย่าโม

---ซ	-ซซซ	ลซดำล	-ซ-ฟ	ลซฟร	ฟดรฟ	ซฟซร	ดรฟซ
ซฟซซ	ฟซฟฟ	ลซฟร	ฟดรฟ	รฟดร	ฟดรฟ	ดฟซล	ซลทดำ
(--ดฟ	ซลทดำ	ทดำรำ	ทลซฟ	ดฟซล	ดำลซฟ	ลซฟร	ดรฟซ)
ซฟซซ	ซลซซ	ลฟซล	ดำลซฟ	ดฟซล	ดำลซฟ	ดฟซล	ซลทดำ
รำดำลรำ	ดำลรำดำ	ลดำรำดำ	ทลซฟ	ดฟซล	ดำลซฟ	ลซลดำ	รำดำลซ
ซลซซ	ลซลดำ	รำลรำดำ	ทลซฟ	รฟรด	รฟซล	ดำลซฟ	ซรซฟ
			ลงจบ	-ด-ฟ	-ซ-ล	ดำรำดล	-ซ-ฟ

เพลงกราบย่าโมข้างต้น ประกอบด้วย 4 ทำนองเช่นเดียวกับเพลงทำนองฉันท์ ประกอบด้วยทำนองอารัมภบท ทำนองเดินกลอน ทำนองปลายลงและทำนองประทู้ลง ผู้วิจัยอธิบายรายละเอียดการตกแต่งได้ดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประโยคนำ (ทางเปลี่ยน)

----	---ฟ	-ฟฟฟ	-ฟ-ฟ	----	-ฟ-ซ	ลซดัล	-ซ-ฟ

เกริ่นนำ ทำนองสารัตถะ

----	---ฟ	----	---ฟ	----	---ซ	---ล	---ฟ

เริ่มด้วยเสียงลูกตกและลงจบทำนองด้วยเสียงประธาน กลุ่มเสียง ฟซลXดรX โดยวรรคท้าใช้ลักษณะลูกเท่า เพื่อสื่อความถึงความเป็นระเบียบตามขนบเพลงไทย สะท้อนแนวคิดพิธีการของเพลงโคราชแก้บน ต่อเนื่องด้วยสำนวนในวรรครับที่มีความอ่อนช้อยด้วยกระสวนตามขนบเพลงไทยเช่นกัน เพื่อแสดงความนอบน้อมที่มีต่อท้าวสุรนารี ก่อนที่จะเข้าสู่ทำนองเพลงลักษณะเก็บต่อไป

ทำนองที่ 1 แนวคิดอารัมภบท (2 ประโยค)

---ซ	-ซซซ	ลซดัล	-ซ-ฟ	ลซฟร	ฟดรฟ	ซฟซร	ดรฟซ
ซฟซซ	ฟซฟฟ	ลซฟร	ฟดรฟ	รฟดร	ฟดรฟ	ดฟซล	ซลทดำ

ทำนองสารัตถะ

----	---ซ	---ล	---ฟ	---ร	---ฟ	---ร	---ซ
---ซ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ฟ	---ดำ	---ล	---ดำ

ทำนองอารัมภบทสะท้อนการดำรงฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชดั้งเดิม คือ ท่อนอารัมภบท จำนวน 2 ประโยค ตกแต่งโดยกำหนดให้เริ่มเสียงแรกด้วยเสียงซอล รองประธานของกลุ่มเสียงก่อนที่จะใช้เสียงลูกตกเป็นเสียงประธานในท้ายวรรคท้า ห้องที่ 1 และ 2เสมือนการยืนเสียงใน 2 ห้องแรกของเพลงก่อนหน้าที่ประพันธ์ (---X -XXX) เสียงซอลในห้องที่ 1 และ 2 ประโยคที่ 1 เสมือนการเริ่มต้นอย่างเป็นระเบียบด้วยกระสวน ---X -XXX เป็นการถอนมาจากกระสวนแบบเท่าเต็ม (---X -XXX -X-X) ใช้โน้ตแบบ 4 ผสมผสานกับโน้ตแบบ 2 พยางค์ ในห้องที่ 3 และ 4 เพื่อแสดงความอ่อนน้อม ก่อนเข้าสู่ลักษณะการดำเนินทำนองแบบเก็บตลอดประโยค ลูกตกท้ายประโยคที่ 1 เป็นเสียงรองประธานเพื่อท้าไปยังประโยคที่ 2 ต่อเนื่องด้วยการนำเสียงลูกตกเสียงซอลท้ายประโยคที่ 1 มาซ้ำเสมือนการซ้ำคำในกลอนในห้องที่ 1 ก่อนที่จะซ้ำเสียงฟาในห้องที่ 2 แบบเชื่อมสัมพันธ์คละเคล้ากันไป จากนั้นตกแต่งเป็นทำนองแบบเก็บจนกระทั่งลงเสียงลูกตกท้ายวรรคท้าด้วยเสียงประธานก่อนที่จะใช้ลูกเสียงโด คู่เสนาะของเสียงฟา เพื่อปิดทำนองและท้าในทำนองต่อไป

สังเกตได้ว่าวิธีการตกแต่งทำนองเก็บเป็นการใช้สำนวนแบบเรียงเสียง เช่น (ลซฟร ฟดรฟ) เพื่อสะท้อนการเอื้อนเสียงแบบเรียงโน้ตตามคำร้องในกลอนเพลง ผนวกกับการซ้ำวลีสั้น ๆ เช่น การซ้ำสำนวน (ลซฟร ฟดรฟ รฟดร ฟดรฟ) สะท้อนความเรียบง่ายแบบเพลงพื้นบ้าน การใช้เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ เช่น (ซฟซซ ฟซฟฟ) เพื่อสะท้อนสำเนียงของเพลงโคราชที่มีลักษณะทำนองสูง ๆ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ต่ำ ๆ มีการใช้ลักษณะของคำคู่ในทำนอง (AXAx) ตามที่ปรากฏในประโยคที่ 1 ห้องที่ 7 และความน่าสนใจอยู่ที่วรรครับของประโยคที่ 2 เป็นการเปลี่ยนทำนองจากเดิมสะท้อนการเอื้อนอย่างในเพลงทำนองฉันท์ (---ฟ -ซทดˌ) (---ฟ -ซทดˌ) ซึ่งมีลักษณะของยืนเสียงโดสูง หากแต่ได้ปรับวิธีการดำเนินทำนองให้เป็นลักษณะวิถีขึ้นต่อเนื่องบนฐานของทำนองสารัตถะอย่างสัมพันธ์กัน

ทำนองที่ 2 แนวคิดเดินกลอน (2 ประโยค)

(--ดฟ	ซลทดˌ	ทดˌรˌดˌ	ทลซฟ	ดฟซล	ดˌลซฟ	ลซฟร	ดรฟซ)
ซฟซซ	ซลซซ	ลฟซล	ดˌลซฟ	ดฟซล	ดˌลซฟ	ดฟซล	ซลทดˌ

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	---ดˌ	---ดˌ	---ฟ	---ล	---ฟ	---ร	---ซ
---ซ	---ซ	---ล	---ฟ	---ด	---ฟ	---ล	---ดˌ

ทำนองเดินกลอนยังคงสะท้อนการดำรงฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยทำนองที่ 2 เปรียบเสมือนท่อนกระทู้ต้น (ปรบมือกลางกลอน) 2 ประโยค เป็นท่อนเดียวที่มีลีลาการฉายจังหวะสามัญโดยที่ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบการร้องกลอน ผู้วิจัยจึงใช้กลวิธีการประพันธ์ทำนองแบบสำนวนเหลื่อมตลอด 1 ประโยคแรก เพื่อสะท้อนการฉายจังหวะ การตกแต่งทำนองเริ่มต้นโดยนำเสียงโดจากท้ายทำนองที่ 1 มายืนเสียงลูกตกในห้องที่ 2 เพื่อให้เกิดความเชื่อมโยง จากนั้น สร้างสำนวนให้มีความปลั่งจำเพาะที่เกิดจากหลุมเสียงผสมผสานการเรียงเสียงขึ้นลงสลับกันในประโยคที่ 1 และ 2 เพื่อสะท้อนสำเนียงภาษาโคราชที่มีความเหน่อและเส้นแนวดำเนินทำนองตามผลการวิจัย โดยยังคงลงจบวรรคท้าประโยคที่ 1 ด้วยเสียงประธาน และเข้าสู่วรรครับประโยคที่ 1 ด้วยวิธีการยืนเสียงฟาในห้องที่ 6 ก่อนที่จะใช้เสียงซอลในวิถีขึ้นปิดท้ายประโยค เพื่อสร้างอรรถรสของความใคร่รู้สงสัยและเสียงการเอื้อนที่นิยมวิถีขึ้นของทำนองร้อง ต่อเนื่องในประโยคที่ 2 ด้วยการยืนเสียงห้องที่ 1 และ 2 คล้ายกับทำนองที่ 1 เพื่อสะท้อนการซ้ำหัวประโยคที่ปรากฏในท่อนเดินกลอน จากนั้น ลงจบวรรคท้าด้วยเสียงประธาน ก่อนที่จะยืนเสียงในห้องที่ 6 เช่นเดียวกับประโยคที่ 1 และปิดทำนองด้วยเสียงโดสูงในวิถีขึ้น เพื่อสะท้อนตำแหน่งสะดือเพลง ที่มีการเอื้อนหางเสียงอย่างในเพลงทำนองฉันท์ (---ฟ -ซทดˌ) และสะท้อนการเล่นสัมผัสคำกับท้ายทำนองที่ 1 (ดฟซล ซลทดˌ)

ทำนองที่ 3 แนวคิดกระทู้ลง

รˌดˌลˌรˌ	ดˌลˌรˌดˌ	ลดˌรˌดˌ	ทลซฟ	ดฟซล	ดˌลซฟ	ลซลดˌ	รˌดˌลซ

ทำนองสารัตถะ

---รˌ	---ดˌ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ฟ	---ซ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนองกระทู้ลงยังคงสะท้อนเรื่องดำรงฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เปรียบเสมือนท่อนกระทู้ลง จำนวน 1 ประโยค ท่อนกระทู้ลงมีนัยถึงการว่าเพลงแบบเตรียมลงจบ ผู้วิจัยจึงตกแต่งทำนองให้มีลักษณะการเรียงเสียงเป็นเถาวัลย์ ลื่นไหล แทนการใช้เสียงซ้ำ ๆ หรือยืนเสียงภายในห้อง ใช้เพียงลักษณะคำคู่ (AXAx) ในห้องที่ 7 เพื่อสะท้อนสำเนียงการกล่าวบูชาขอพรของชาวจังหวัดนครราชสีมา ก่อนลงจบด้วยวิถีลงเสียงซอล เสียงรองประธานเพื่อท้าในทำนองถัดไป

การกำหนดให้ห้องที่ 1 2 4 6 และ 8 ซึ่งเป็นส่วนใหญ่ของประโยคดำเนินในวิถีลงแบบการเรียงเสียง เป็นการสะท้อนการเตรียมลงจบเพลงในทำนองถัดไป อีกทั้ง นัยหนึ่งของการเริ่มต้นประโยคด้วยการใช้เสียงสูงสม่ำเสมอช่วง 3 ห้องแรก ซึ่งมาจากเสียงลูกตกสุดท้ายประโยคก่อนหน้า จนกระทั่งปรากฏเสียงสูงอีกครั้งปิดท้ายห้องที่ 7 และ 8 เป็นการสะท้อนการสื่อสารต่อท้าว-สุรนารี โดยการใช้เสียงแหลมสูงซ้ำ ๆ เป็นสัญลักษณ์การกล่าวถึงสิ่งเหนือธรรมชาติ

ทำนองที่ 4 แนวคิดปลายลง

ซลซซ	ลซลดˌ	รˌลรˌดˌ	ทลซฟ	รฟรด	รฟซล	ดˌลซฟ	ซรซฟ
				-ด-ฟ	-ซ-ล	ดˌรˌดล	-ซ-ฟ

ทำนองสารัตถะ

---ล	---ดˌ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ฟ	---ฟ

ทำนองปลายลงเป็นการสะท้อนเรื่องการดำรงฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม เปรียบเสมือนท่อนปลายลง จำนวน 1 ประโยค ท่อนปลายลงมีนัยถึงการลงจบกลอน ผู้วิจัยได้ตกแต่งทำนองให้เกิดเป็นสัญลักษณ์ของเพลงโคราชด้วยคำคู่ (AXAx) ที่จำนวนมากกว่าทำนองอื่น ๆ ปรากฏในห้อง 1 2 3 5 และ 8 สำหรับการเริ่มต้นประโยคยังคงเป็นการซ้ำทำนองด้วยการยืนเสียงอย่างเรียบง่ายในห้องที่ 1 และใช้วิถีลงในห้องที่ 4 เพื่อเป็นสัญลักษณ์การลงจบ จากนั้น วรรครับได้ย้ำเสียงฟาจากท้ายวรรคท้าด้วยจังหวะยกและจังหวะตก (xฟxx) (xxxฟ) ตลอดวรรครับ เพื่อให้เกิดน่าสนใจและแปลกใหม่ สื่อความให้เชื่อมโยงไปยังเพลงถัดไป ซึ่งเป็นเพลงที่สะท้อนเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่ร่วมสมัย จากนั้น ห้องสุดท้ายของทำนองกำหนดให้ลงจบด้วยโน้ต 4 พยางค์ในวิถีลงอีกครั้งทั้งนี้ หลังจากกลับต้นรอบสองให้ลงจบวรรครับของทำนองที่ 4 ด้วยกระสวนทำนองที่สะท้อนความเป็นระเบียบและพิธีการตามขนบ เป็นสัญลักษณ์ทิ้งท้ายของวิวัฒนาการในกลุ่มดั้งเดิม สิ้นสุดทำนองด้วยเสียงประธานโดยสมบูรณ์

การผสมวงยังคงกำหนดใช้วงเครื่องสายไทย โดยเป็นวงเครื่องสายผสมโทนโคราช เช่นเดียวกับเพลงทำนองฉันท์ ซึ่งผู้วิจัยกำหนดการดำเนินจังหวะและหน้าทับให้สอดคล้องแนวคิดเพลงกราบย่าโม สะท้อนความศรัทธา การสื่อสารกับสิ่งเหนือธรรมชาติ ความเชื่อที่มีต่อท้าวสุรนารี

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

และการดำรงฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ทั้งนี้ ได้ตกแต่งหน้าทับและจังหวะเฉพาะเพลงกราบย่าโมขึ้นใหม่ โดยมีต้นรากหน้าทับมาจากเพลงทำนองฉันท์ เป็นวิวัฒน์มาสู่เพลงกราบย่าโม นับเป็นการสะท้อนวิวัฒน์เพลงโคราชในกลุ่มดั้งเดิมลำดับสุดท้าย สำเร็จเป็นหน้าทับชื่อ หน้าทับกราบย่าโมดังนี้

หน้าทับทำนองฉันท์ (ต้นรากการสร้างสรรค์)

----	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	โท่นโท่นโท่น

หน้าทับกราบย่าโม (ตกแต่งใหม่)

----	-โท่น-โท่น	----	-โท่น-โท่น	----	-ป๊ะ-ป๊ะ	---โท่น	-โท่น-โท่น

จากหน้าทับดังกล่าวได้ตกแต่งหน้าทับสะท้อนความสง่างามของท้าวสุรนารี ด้วยการใช้เสียงโท่นในกระสวนห่าง ๆ เพื่อสร้างความสัมพันธ์กับการดำเนินทำนองทางเก็บของเพลง สืบเนื่องจากธรรมชาติเสียงของเครื่องดนตรีและทำนองเพลงที่ทำให้มีเสียงแหลมสูงกว่าเพลงก่อนหน้า การใช้เสียงโท่นจึงช่วยสร้างความสมดุลของเสียงได้อย่างกลมกลืน อีกทั้ง ได้ตกแต่งจังหวะใหม่ตามแนวคิดคล้ายกับการตกแต่งหน้าทับ กล่าวคือ ด้วยลักษณะการดำเนินทำนองเก็บที่มีความกระชับเป็นฐาน ผู้วิจัยจึงเลือกใช้จังหวะตรงกันข้าม เพื่อลดทอนอารมณ์เพลงไม่ให้เร็วจนเกินไป เน้นจังหวะห่างที่สะท้อนความสง่างาม ความศรัทธา สิ่งเหนือธรรมชาติควบคู่กับความเป็นพิธีการที่ศักดิ์สิทธ์ ลักษณะจังหวะฉิ่ง จึงมีความพิเศษกว่าทำนองอื่นด้วยการตีเฉพาะฉิ่งอย่างจังหวะลอย เพื่อสร้างความสมดุลกับการย้ำในเสียงโท่นของโทนโคราช และเพื่อสะท้อนความเป็นระเบียบด้วยกรอบกำหนดแห่งพิธีการตามความเชื่อดังนี้

จังหวะลอย

---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง

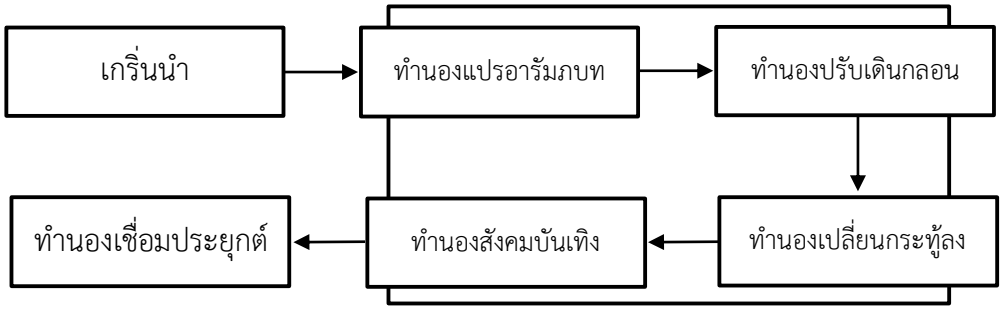
4.2.6.2 ทำนองเชื่อมดั้งเดิม

การบรรเลงทำนองเชื่อมดั้งเดิมต่อจากเพลงกราบย่าโม เป็นการบรรเลงครั้งที่ 2 โดยลักษณะการดำเนินทำนองและการกำกับจังหวะหน้าทับมีเหตุผลที่มาและลักษณะการประพันธ์เช่นเดียวกับทำนองเชื่อมดั้งเดิมที่ใช้ในการบรรเลงครั้งแรกทุกประการ ทั้งนี้ การบรรเลงทำนองเชื่อมครั้งนี้ถือเป็นการเชื่อมต่อไปยังวิวัฒนาการเพลงโคราชแบบประยุกต์ต่อไป สาเหตุที่ไม่มี การเปลี่ยนทำนองเชื่อมเนื่องด้วยผลการวิจัยพบว่า เพลงโคราชประยุกต์ที่ปรากฏเป็นลำดับแรกยังคงดำรงความเป็นแบบดั้งเดิมพอสมควร ซึ่งภายหลังได้ลดทอนความเข้มข้นแบบโคราชดั้งเดิมลง จนพัฒนาเป็นการ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ผสมผสานระหว่างความเป็นดั้งเดิมและประยุกต์อย่างกลมกลืน เกิดเป็นลักษณะประยุกต์ในลำดับที่ 2 และ 3 ดังนั้น หลักจากเพลงถัดไปจึงกำหนดใช้ทำนองเชื่อมประยุกต์เพื่อเชื่อมระหว่างเพลง

4.2.7 เพลงแปรสังคม



ภาพที่ 81 ทำนองเพลงแปรสังคม

4.2.7.1 ทำนองเพลงแปรสังคม

กลุ่มเสียงยังคงกำหนดใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX เพื่อความต่อเนื่องจากเพลงโคราชกลุ่มดั้งเดิมในลำดับสุดท้าย เพลงแปรสังคมเป็นการสะท้อนพัฒนาการสู่เพลงโคราชในกลุ่มประยุกต์ลำดับที่ 1 กลุ่มเสียงที่กำหนดใช้จึงสอดคล้องตามแนวคิดที่ว่าด้วยการสะท้อนเพลงโคราชแนวสร้างสรรค์ มีความสนุกสนานอย่างเพลงลูกทุ่ง โดยยังคงใช้ฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิมและเพลงโคราชแก้บน ผู้วิจัยจึงดำรงกลุ่มเสียงเดิมไว้เป็นหลักเชื่อมโยงความสัมพันธ์จากเพลงก่อนหน้า ซึ่งเป็นการสะท้อนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม

เพลงแปรสังคมได้ประพันธ์เพื่อสะท้อนการเปลี่ยนแปลงสังคมและวัฒนธรรม ที่มีผลต่อการสร้างสรรค์เพลงโคราชแนวใหม่ สอดคล้องสังคมและวัฒนธรรม เพลงโคราชจึงปรากฏสภาพการดำรงอยู่และพัฒนาการรูปแบบการแสดงในแบบประยุกต์ จากการศึกษาพบว่าลักษณะเพลงโคราชแบบประยุกต์ในช่วงแรกเป็นเพลงที่ผสมผสานความสนุกสนานอย่างเพลงลูกทุ่ง หมอลำ เพลง-ซิ่ง แต่ยังคงดำรงฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชดั้งเดิมไว้ เช่น เพลงโคราชซิ่ง เพลงคนกระโทก สำหรับเพลงคนกระโทก เป็นเพลงที่ดำรงโครงสร้างกลอนเพลงโคราชไว้หากแต่ฉายความสนุกสนานผ่านคำร้องที่มีลักษณะคำคู่มากขึ้น จังหวะกระชับ สนุกสนานมากขึ้นเป็นพิเศษจนคล้ายกับลีลากลอนทั่วไปอย่าเรียบง่ายแต่เร้าใจ โดยเพลงโคราชแบบประยุกต์เริ่มมีการใช้วงดนตรีลูกทุ่งผสมการร้อง ใช้หางเครื่องแทนการร่ายรำ ลักษณะเสียงร้องสูง ๆ ต่ำ ๆ ด้วยสำเนียงโคราชชัดเจนและโดดเด่นมากขึ้น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ยังคงความเรียบง่าย ซ้ำสำนวนแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว เนื้อหาภาษาการร้องสามารถทำความเข้าใจได้ง่ายขึ้น เนื่องจากใช้คำไทยกลางผสมคำไทยโคราช

การสร้างสรรค์โครงสร้างทำนองสารัตถะจึงเริ่มต้นจากการใช้กลุ่มเสียงฟซลXดรX ผนวกกับแนวคิดลักษณะเด่นด้านความสนุกสนาน การใช้คำคู่ การดำรงฉันทลักษณ์กลอนแบบดั้งเดิมเบื้องต้น โดยกำหนดจำนวนประโยคตามโครงสร้างทำนองเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ซึ่งประกอบด้วย 4 ทำนองเช่นเดิม จากนั้น ได้ทำการถอดโครงสร้างลูกตกจากเพลงกราบย่าโมมาเป็นแนวทางการตกแต่งทำนองในลักษณะทางเปลี่ยนต่อไป เพื่อให้เกิดการเชื่อมต่อระหว่างเพลงและสะท้อนแนวคิดวิวัฒนาการตามลำดับ โดยโครงสร้างลูกตกที่ใช้เป็นฐานการประพันธ์มีดังนี้

โครงสร้างลูกตกประโยคนำเพลงกราบย่าโม (ต้นรากการประพันธ์)

----	---ฟ	---ฟ	---ฟ	----	---ซ	---ล	---ฟ

โครงสร้างลูกตกทำนองของเพลงกราบย่าโม (ต้นรากการประพันธ์)

---ซ	---ซ	---ล	---ฟ	---ร	---ฟ	---ร	---ซ
---ซ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ร	---ฟ	---ล	---ดำ
---ฟ	---ดำ	---ดำ	---ฟ	---ล	---ฟ	---ร	---ซ
---ซ	---ซ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ดำ
---รำ	---ดำ	---ดำ	---ฟ	---ล	---ฟ	---ดำ	---ซ
---ซ	---ดำ	---ดำ	---ฟ	---ด	---ล	---ฟ	---ฟ

จากโครงสร้างข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาตกแต่งเสียงลูกตกอีกครั้ง โดยใช้แนวคิดประการแรก มูลเหตุการณ์วิวัฒน์ ตามที่กล่าวไว้ว่าเป็นได้พัฒนาการแสดงโดยยังคงกลอนโคราชดั้งเดิม แต่เปลี่ยนลีลาที่กระชับ สนุกสนานมาขึ้น จึงตกแต่งทำนองในลักษณะทางเปลี่ยน และดำเนินทำนองบังคับทาง เพื่อสะท้อนความกระชับของจังหวะผ่านการเคลื่อนที่ของโน้ต ประการที่สอง เพื่อความต่อเนื่องจากเพลงกราบย่าโม ซึ่งยังคงดำรงฉันทลักษณ์กลอนเดิม จึงนำโครงสร้างลูกตกเดิมจากเพลงกราบย่าโมมาตั้งต้นก่อนปรับแต่ง ประการที่สาม ตกแต่งเส้นแนวดำเนินทำนองให้สวนทางกับทำนองสารัตถะของเพลงกราบย่าโม เพื่อสะท้อนคำว่า วิวัฒนาการ ประการที่สี่ กำหนดลูกตกให้มีความอิสระจากโครงสร้างทำนองเดิมมากขึ้น ด้วยวิธีการกำหนดลูกตก 4 ห้อง ตามแนวคิดคำคู่ (AXAx) ---A ---X ---A ---x สลับแปรผันแบบ (XAxA) ---X ---A ---x ---A ผสมผสานกับการเน้นยืนเสียงตามผลการวิจัยสะท้อนความประยุกต์ที่ร่วมสมัย ความคิดสร้างสรรค์ตามการแปรผันของสังคมในยุคนั้น และประการสุดท้าย ใช้การเชื่อมสำนวนภายในเพลงแบบซ้ำ ๆ เรียบง่าย ๆ ตามแนวคิดเพลงพื้นบ้าน ทั้งนี้ การ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ตกแต่งทำนองสารัตถะ ได้ปรับตามความเหมาะสมจากเดิม โดยเบื้องต้นสำเร็จเป็นทำนองสารัตถะที่จะนำไปตกแต่งเป็นทำนองเพลงต่อไปดังนี้

ข้อกำหนดอธิบายตารางเชิงเปรียบเทียบ

เส้นแนวดำเนินทำนองต้นราก				ทำนองสารัตถะต้นรากจากเพลงกราบย่าโม
---X	---X	---X	---X	
---X	---X	---X	---X	ทำนองสารัตถะที่ตกแต่งใหม่

ประโยคนำ 1 ประโยค

ยืนเสียง				วิถีขึ้นและวิถีลง			
----	---ฟ	---ฟ	---ฟ	----	---ซ	---ล	---ฟ
----	---ฟ	---ร	---ฟ	----	---ซ	---ล	---ฟ

ทำนองสารัตถะ 6 ประโยค

วิถีลง				วิถีขึ้น			
---ซ	---ซ	---ล	---ฟ	---ร	---ฟ	---ร	---ซ
---ล	---ฟ	---ล	---ซ	---ซ	---ล	---ซ	---ฟ
ยืนเสียง				วิถีขึ้น			
---ซ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ร	---ฟ	---ล	---ดำ
---ล	---ฟ	---ล	---ล	---ล	---ฟ	---ล	---ซ
วิถีลง				วิถีขึ้น			
---ฟ	---ดำ	---ดำ	---ฟ	---ล	---ฟ	---ร	---ซ
---ซ	---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ซ
วิถีลง				วิถีขึ้น			
---ซ	---ซ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ดำ
---ซ	---ดำ	---ฟ	---ด	---ล	---ฟ	---ล	---ดำ
วิถีลง				วิถีขึ้น			
---รำ	---ดำ	---ดำ	---ฟ	---ล	---ฟ	---ดำ	---ซ
---ฟ	---ล	---ดำ	---ล	---ล	---ดำ	---ล	---ฟ
วิถีลง				วิถีลง			
---ซ	---ดำ	---ดำ	---ฟ	---ด	---ล	---ฟ	---ฟ
---ดำ	---ล	---ซ	---ฟ	---ฟ	---ซ	---ล	---ฟ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองสารัตถะข้างต้น ได้นำเสนอเชิงเปรียบเทียบระหว่างทำนองสารัตถะของเพลงกราบยาโม่ (กลุ่มดั้งเดิม) ที่มีวิวัฒนาการสู่เพลงแปรสังคม (กลุ่มประยุกต์) ซึ่งจะสังเกตได้ว่ามีการปรับลูกตกห้องคู่ เพื่อให้เกิดความแตกต่างแต่ยังคงทิศทางของเส้นแนวดำเนินทำนองเดียวกัน

ขั้นตอนต่อไปได้ตกแต่งทำนองเพลงด้วยวิธีการประพันธ์ทำนองทางเปลี่ยนลักษณะการดำเนินทำนองแบบบังคับทาง เพื่อสะท้อนการพัฒนาการสู่เพลงโคราชแบบประยุกต์ จากผลการวิจัยพบว่าเพลงโคราชแบบประยุกต์กลุ่มที่ 1 ปรากฏทำซ้ำสำนวนแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวที่โดดเด่นมากกว่าเพลงโคราชแบบดั้งเดิม โดยความหลากหลายของวิธีการเอื้อนและความอ่อนช้อยอาจจะลดน้อยลง แต่เพิ่มขึ้นในเรื่องของความสนุกสนานและความกระชับของคำร้อง ทั้งนี้ จากกรณีศึกษาเพลงโคราชซิ่งและเพลงคนกระโทก พบว่านิยมใช้คำร้องแบบใช้โน้ต 2-4 พยางค์ (--XX) (-XXX) (XXXX) ลักษณะจังหวะยกและจังหวะตกผสมผสาน ประกอบกับลักษณะการยืนเสียง ยังคงใช้โน้ตวิถีขึ้นและวิถีลงสลับกัน ยังคงปรากฏการซ้ำท้ายประโยค ซ้ำห้องและซ้ำวรรคตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราช ทั้งนี้ เพลงคนกระโทกมีทำนองที่เด่นเรื่องคำคู่และจังหวะ ซึ่งฉายสำนวนกลอนเพลงก้อมและกลอนเพลงหัวเดียว ในขณะที่ยังคงใช้ต้นรากฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม

จากคำอธิบายจึงนำไปสู่การประพันธ์แบบทางเปลี่ยน จำนวนท่อนที่กำหนดยังคงเดิม เพื่อสะท้อนโครงสร้างทำนองเพลงโคราชในแบบประยุกต์ลำดับที่ 1 ประกอบด้วยการร้องโอ่ คือ เกริ่นนำ 1 ประโยค ท่อนอารัมภบทเสมือน 2 ประโยคแรก ท่อนกระทู้ต้นหรือปรบมือกลางกลอน คือ 2 ประโยคถัดมา ท่อนกระทู้ลงคือ 1 ประโยค และท่อนปลายลงคือ ประโยคสุดท้าย ทั้งนี้ ได้แยกเกริ่นนำออกจากตัวเพลง เพื่อการสื่อความที่เหมาะสมครบเป็น 8 ประโยค นอกจากนี้ ได้ผสมผสานสำนวนเหลื่อม เพื่อฉายลักษณะจังหวะที่กระชับให้น่าสนใจขึ้น ใช้โน้ต 2- 4 พยางค์ ในจังหวะยกและจังหวะตกสลับกัน คำคู่ สำนวนซ้ำ สนุกสนาน เพื่อให้เกิดการคลี่คลายและแตกต่างจากอรรถรสของความเป็นระเบียบเพลงแบบดั้งเดิมก่อนหน้า สะท้อนเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่มุ่งเน้นเพื่อความบันเทิงและความแปลกใหม่ให้สอดคล้องการแปรผันตามสังคม สำเร็จเป็นทำนองที่ตกแต่งใหม่ดังนี้

ประโยคนำ

----	---ฟ	---ร	-ด-ฟ	----	ดรฟซ	ลซดล	-ลซฟ

เพลงแปรสังคม

(--ลล	ดลซฟ	--ลล	ซลฟซ	--ซซ	ลฟซล	--ลล	ดลซฟ)
-ฟซล	ซล--	ลฟซล	ซล--	รฟซล	ดลซฟ	รฟซล	-ซ-ซ
--ลซ	ลฟลซ	ลฟลซ	ลฟ--	รฟซล	ดลซฟ	รฟซล	--ซซ
(--ลซ	ลดรดำ	--ลฟ	ซรฟด)	----	ลฟซล	ทซลท	ดลทดำ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ลฟซล	-ล-ล	ล-ลล	ดลซล	ล-ลล	ดลซล	ดลซฟ	-ลซฟ
----	ฟรดล	รดลซ	ดลซฟ	-ลดร	-รฟซ	-รด-ล	-ซ-ฟ

เพลงแปรสังคมข้างต้น ยังคงประกอบด้วย 4 ทำนอง แต่กได้ปรับแต่งชื่อให้สะท้อนพัฒนาการของเพลงโคราชในแบบประยุกต์ ได้แก่ ทำนองแปรอารัมภบท ทำนองปรับเดิน ทำนองเปลี่ยนกระทู้ลง และทำนองสังคมบันเทิง โดยอธิบายรายละเอียดการตกแต่งทำนองได้ดังนี้

ประโยคนำ (ทางเปลี่ยน)

----	---ฟ	---ร	-ด-ฟ	----	ดรฟซ	ลซดล	-ลซฟ

ประโยคนำ ทำนองสารัตถะ

----	---ฟ	---ร	---ฟ	----	---ซ	---ล	---ฟ

ประโยคนำเริ่มด้วยเสียงลูกตกและลงจบวรรคและประโยคด้วยเสียงประธานกลุ่มเสียง ฟซลXดรX โดยวรรคท้าใช้ลักษณะลูกแบบกรอ เพื่อสะท้อนความแตกต่างจากลักษณะเพลงก่อนหน้าที่เป็นลูกเท่าตามแนวคิดพิธีการ ต่อเนื่องด้วยสำนวนในวรรครับที่ปรับมาใช้แบบทำนองเก็บให้เกิดจังหวะกระชับ สะท้อนเพลงเพื่อความบันเทิง แตกต่างจากวรรคท้าและเพลงก่อนหน้าที่มีความอ่อนช้อย แสดงความนอบน้อม เหตุผลที่ตกแต่งทำนองให้ใกล้เคียงกับของเดิมเนื่องจากประโยคนำมีจุดประสงค์เพื่อสะท้อนการดำรงขั้นตอนการร้องโอ่ก่อนเข้ากลอนเพลง แม้ว่าเพลงโคราชจะพัฒนาเป็นแบบประยุกต์ ก็ยังคงการร้องโอ่เพื่อขึ้นต้นเพลงเช่นกัน

ทำนองที่ 1 แนวคิดแปรอารัมภบท (2 ประโยค)

(--ลล	ดลซฟ	--ลล	ซลฟซ	--ซซ	ลฟซล	--ลล	ดลซฟ
-ฟซล	ซล--	ลฟซล	ซล--)	รฟซล	ดลซฟ	รฟซล	-ซ-ซ

ทำนองสารัตถะ

---ล	---ฟ	---ล	---ซ	---ซ	---ล	---ซ	---ฟ
---ล	---ฟ	---ล	---ล	---ล	---ฟ	---ล	---ซ

ทำนองแปรอารัมภบท สะท้อนพัฒนารูปแบบการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิมสู่แบบประยุกต์ ลักษณะการดำเนินทำนองที่ 1 จึงใช้ลักษณะสำนวนการเหลื่อมตลอดประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 (วรรคท้า) เพื่อสะท้อนสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงจากเดิม สื่อความบันเทิงและความทันสมัยเข้ามามีบทบาทในสังคม การดำรงชีวิตมีความเร่งรีบและกระฉับกระเฉง ลีลาดนตรีที่นิยมในสมัยนั้นจึงเกี่ยวข้องกับความเป็นตะวันตกและดนตรีประยุกต์ นอกจากนี้ ทำนองที่ 1 เป็นการสะท้อน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

การดำรงฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิมเสมือนท่อนอารัมภบท 2 ประโยคของกลอนเพลงโคราชที่ใช้เพลงแบบประยุกต์

การจกแต่งทำนองเริ่มด้วยเสียงแรกคือ เสียงลา คู่เสนาะของเสียงประธาน การใช้เสียงเสนาะเป็นการเชื่อมไปสู่การเสียงลูกตกเสียงฟา เสียงประธาน ในห้องที่ 2 ประหนึ่งการนำเข้าเพลงที่มีความแปลกใหม่จากเดิมที่นิยมการซ้ำเสียงเปลี่ยนกระสวน จากนั้น นำเข้าเล่าเรื่องจากห้องที่ 1 ไปยังห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ไปยังห้องที่ 4 ต่อเนื่อง ด้วยแนวคิดคำคู่ตามลูกตกสารัตถะ ตกแต่งเป็นวิถีลงและขึ้นสลับกันแบบกระชับ (--XX XXXX) ตกแต่งในวรรครับเช่นเดียวกับวรรคท้า เพื่อสะท้อนการสื่อความถึงยุคสมัยที่การดำรงชีวิตเริ่มมีความเร่งรีบและการดนตรีประยุกต์เพื่อความบันเทิง

ประโยคที่ 2 ยังคงใช้สำนวนการเหลื่อม โดยในห้องที่ 1 และ 2 ตกแต่งทำนองเพื่อให้เกิดความแตกต่างจากสำนวนก่อนหน้า ด้วยจังหวะที่ยักเยื้องแบบกระสวนทำนองการร้องเพลงโคราช (-XXX) (-X--) ส่งเสริมให้ทำนองเกิดลีลาที่แปลกใหม่ สะท้อนแนวคิดการแปรผันของสังคม ขณะเดียวกันห้องที่ 3 และ 4 เป็นการใช้กระสวนคล้ายกับประโยคที่ 1 คือ (--XX XXXX) ตกแต่งให้ยืนเสียงลา การย้ำเสียงเดิมเป็นการสร้างสัญลักษณ์ของการจบช่วงการเหลื่อม ต่อด้วยการนำเสียงลูกตกสุดท้ายวรรคท้ามาเป็นซ้ำเสียงในลูกตกห้องที่ 5 เสียงลา อีกครั้ง เพื่อเชื่อมไปยังวรรครับ ตกแต่งห้องที่ 5 6 และ 7 ใช้ลักษณะเก็บตามทำนองสารัตถะ เพื่อสะท้อนความสนุกสนานอย่างต่อเนื่อง ลงจบด้วยกระสวนทำนองแบบจังหวะยก 2 พยางค์ (-X-X) เพื่อความแตกต่างเป็นสัญลักษณ์ด้วยเสียงลูกตกสุดท้ายของทำนอง เสียงซอล (เสียงรองประธาน)

จะสังเกตได้ว่า ผู้วิจัยยังคงใช้แนวคิดการเล่นสัมผัสคำตามโครงสร้างปรากฏในลูกตกห้องที่ 4 และ 5 เสมือนการเล่นสัมผัสคำระหว่างวรรคในกลอน และการใช้แนวคิดคำคู่ (AXAx) ในการตกแต่งเสียงลูกตกของทำนองสารัตถะตลอดทำนองที่ 1 เพื่อสะท้อนภูมิหลังเพลงโคราชประยุกต์ที่มาจากกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม

ทำนองที่ 2 แนวคิดปรับเดินกลอน (2 ประโยค)

(--ลซ	ลฟลซ	ลฟลซ	ลฟ--	รฟซล	ดลซฟ	รฟซล	--ซซ
--ลซ	ลดรดำ	--ลฟ	ซรฟด)	----	ลฟซล	ทซลท	ดลทดำ

ทำนองสารัตถะ

---ซ	---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ซ
---ซ	---ดำ	---ฟ	---ด	---ล	---ฟ	---ล	---ดำ

ทำนองปรับเดินกลอน สะท้อนสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงจากเดิมและการดำรงกลอนโคราชดั้งเดิมคือ ท่อนกระทู้ต้นหรือท่อนปรบมือกลางกลอน ซึ่งเป็นท่อนที่มีการฉายจังหวะที่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

มั่นคงที่สุด ลักษณะการดำเนินทำนองที่ 1 จึงใช้ลักษณะสำนวนการเหลื่อมตลอดประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 (วรรคท้า) เพื่อสะท้อนการฉายจังหวะสามัญที่ปรากฏเฉพาะในท่อนเดินกลอนผสมผสานสำเนียงโคราชที่มีเสียงสูง ต่ำสลับกัน

ผู้วิจัยตกแต่งเริ่มต้นด้วยเสียงแรกคือ เสียงลา คู่เสนาะของเสียงประธาน เช่นเดียวกับทำนองก่อนหน้า เพื่อเป็นการเชื่อมนำไปสู่เสียงลูกตกเสียงซอล เสียงประธาน ตามที่ปรากฏในห้องที่ 1 แสดงการซ้ำท้ายมาจากทำนองที่ 1 เพื่อความต่อเนื่อง จากนั้น ตกแต่งทำนองด้วยสำนวนเหลื่อมตลอดวรรคท้า ด้วยลีลาการเคลื่อนที่ของโน้ตแบบยืนเสียงลาแบบจังหวะยก (ล Xล X) โดยสลับเปลี่ยนระหว่างเสียงซอลและเสียงฟาตลอดวรรคท้า ต่อเนื่องด้วยวรรครับ ได้ตกแต่งในลักษณะการเรียงเสียงให้เกิดเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ เพื่อความหลากหลายและสะท้อนเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่สนุกสนาน ลงจบประโยคที่ 1 ด้วยการใช้โน้ต 2 พยางค์ (--XX) เพื่อความกระชับ

ประโยคที่ 2 การดำเนินทำนองยังคงเป็นสำนวนการเหลื่อมต่อเนื่องจากประโยคที่ 1 เริ่มเสียงแรกด้วย เสียงลา คู่เสนาะของเสียงประธาน เพื่อเชื่อมนำไปสู่เสียงลูกตกเสียงซอล เสียงประธาน ในห้องที่ 1 และเพื่อสะท้อนการซ้ำหัวซ้ำท้ายอย่างระเบียบเพลงโคราชแบบดั้งเดิมที่ปรากฏในท่อนกระทู้ต้นและชัดเจนมากในเพลงโคราชประยุกต์ จากนั้น ยังคงเป็นลักษณะการยืนเสียงโดต่ำและเสียงโดสูงสลับกันในลูกตกห้องที่ 2 และ 4 วรรคท้า ด้วยกระสวนทำนองตามที่พบในผลการวิจัย (--XX XXXX) เพื่อความแตกต่างจากประโยคที่ 1 สิ้นสุดสำนวนเหลื่อมที่ห้องที่ 4 จากนั้น เข้าสู่วรรครับด้วยการเริ่มดำเนินทำนองในห้องที่ 6 เพื่อเป็นการหยุดรอจังหวะหลังการเหลื่อมของ 2 กลุ่มเครื่องดนตรี และเข้าทำนองพร้อมกันในห้องที่ 6 อย่างพร้อมเพียงด้วยกระสวนทำนองตามที่พบในผลการวิจัย (XXXX XXXX) โดยผู้วิจัยใช้ทำนองแบบเรียงเสียงต่อเนื่องในห้องที่ 6 7 และ 8 เพื่อสะท้อนการเอื้อนเสียงที่ปรากฏในท่อนเดินกลอน จนกระทั่งจบทำนองที่ 2 ด้วยเสียงโดสูง ซึ่งเป็นเสียงเดียวกับเสียงลูกตกห้องสุดท้ายของวรรคท้า สะท้อนการเล่นสัมผัสคำระหว่างวรรคในกลอนเพลง นอกจากนี้ เสียงโดสูงที่ปรากฏเป็นการสะท้อนเรื่องตำแหน่งสะดือเพลงที่มีลักษณะการเอื้อนเสียงขึ้นเล็กน้อย เช่นเดียวกับเพลงทำนองฉันทลักษณ์และเพลงกราบย่าโม (---ฟ -ซทดˌ) ซึ่งลักษณะทำนองการร้องเอื้อนจริงในเพลงโคราชคือ (---ซ ทดˌ-ดˌ) ดังนั้น เส้นแนวดำเนินทำนองแบบเรียงเสียงขึ้น 4 - 5 เสียง จึงนำมาเป็นแนวคิดการตกแต่งทำนองตำแหน่งสะดือเพลงในวรรครับ จบประโยคด้วยเสียงโดสูงของกลุ่มเสียง คู่เสนาะของเสียงฟา เป็นการท้าในทำนองถัดไป

ประโยคที่ 1 ของทำนองปรับเดินกลอน สะท้อนพัฒนาการผ่านการใช้คำคู่แบบสวนทาง

---ซ	---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ซ
---x	---A	---X	---A	---A	---x	---A	---X

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

สังเกตได้ว่า ผู้วิจัยยังคงใช้แนวคิดการเล่นสัมผัสในกลอน ตามที่ปรากฏในลูกตกของทำนองที่ 2 หากแต่มีความแตกต่างจากทำนองที่ 1 เรื่องความหลากหลายของลักษณะการกำหนดคำคู่จากปกติคือ (AxAX) เช่น วรรครับข้างต้น สำหรับทำนองที่ 2 ใช้กำหนดแบบแปรผันตามแนวคิดการประพันธ์ทำนองเพลงแปรสังคม จึงเกิดเป็นการแปรกลับของคำคู่ในลักษณะ (xAXA) แบบสวนทางกัน เช่น วรรคท้าข้างต้น เพื่อสะท้อนความแปลกใหม่ แนวคิดประยุกต์ที่นำมาสู่การพัฒนาเพลงโคราชอย่างอิสระและสร้างสรรค์ของครูกำปั่น ข่อยนอก

ทำนองที่ 3 แนวคิดเปลี่ยนกระทู้ลง

ลฟซล	-ล-ล	ล-ลล	ดลซล	ล-ลล	ดลซล	ดลซฟ	-ลซฟ

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	---ล	---ด	---ล	---ล	---ด	---ล	---ฟ

ทำนองเปลี่ยนกระทู้ลง สะท้อนความร่วมสมัยทางดนตรีที่เข้ามาประยุกต์ในเพลงโคราช และสะท้อนฉันทลักษณ์กลอนในท่อนกระทู้ลงของกลอนเพลงโคราช ซึ่งเป็นท่อนสรุปเนื้อหาก่อนลงจบในท่อนถัดไป ลักษณะการดำเนินทำนองที่ 3 ใช้ลักษณะสำนวนที่มีความร่วมสมัยตามผลการวิจัยเรื่องเพลงโคราชซิ่งและคนกระโทก ด้วยการใช้โน้ตจังหวะยก สนุกสนาน ต่างจากทำนองที่ 1 และ 2 ประโยคเริ่มด้วยเสียงลา เสียงคู่เสนาะกับเสียงโดสูง (เสียงสุดท้ายของทำนองก่อนหน้า) เสียงลาดำเนินทำนองในห้องแบบย้ำเสียงที่ 1 และ 4 ของห้องแรก (AbcA) เพื่อให้เกิดความโดดเด่นต่อเนื่องด้วยการยืนเสียงลาจนกระทั่งห้องที่ 6 โดยห้องที่ 2 3 4 และ 5 ใช้ลักษณะกระสวนจังหวะยกตามผลการวิจัยที่ว่าเป็นลักษณะจังหวะอย่างเพลงลูกทุ่งใน (---X -X-X --XX -X-X --XX -X-X) ตกแต่งสำนวนปิดวรรคท้าในห้องที่ 5 ด้วยกระสวนเดียวกับห้องแรกคือ (XXXX) เพื่อความสัมพันธ์ของสำนวนในวรรคท้า สำหรับวรรครับยังคงต่อเนื่องด้วยแนวคิดจังหวะอย่างลูกทุ่งในห้องที่ 5 และ 6 จากนั้น ในห้องที่ 7 และ 8 ตกแต่งด้วยสำนวนวิถีลงเสียงฟาทั้ง 2 ห้อง เพื่อเป็นสัญลักษณ์การลงจบท่อนกระทู้ลง โดยห้องสุดท้ายตกแต่งใช้กระสวนแบบ (-XXX) เพื่อความหยอกล้อสนุกสนานของทำนองแบบเพลงโคราช จบด้วยเพลงฟา เสียงประธาน

นอกจากนี้ ยังคงใช้แนวคิดการกำหนดคำคู่ในทำนองสารัตถะเหมือนกับทำนองที่ 2 เพื่อความเชื่อมโยงและสะท้อนความคิดสร้างสรรค์ของครูกำปั่น ข่อยนอก ที่ยังคงยึดหลักการใช้คำคู่ในการสร้างสรรค์คำร้องเป็นสำคัญ ผู้วิจัยจึงตกแต่งตามคำคู่แบบสวนทางกันเพื่อความแปลกใหม่ โดยวรรคท้าใช้โครงสร้างลูกตกทำนองสารัตถะแบบสวนทาง (XAxA) และวรรครับใช้แบบปกติ (XAxA) สะท้อนแนวคิดประยุกต์ที่นำมาสู่การพัฒนาเพลงโคราชอย่างอิสระและสร้างสรรค์ของครูกำปั่น ข่อยนอก เช่นกัน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนองที่ 4 แนวคิดสังคมบันเทิง

----	ฟ์รำดำล	ร์ดำลซ	ดำลซฟ	-ลดำร	-รฟซ	-รด-ล	-ซ-ฟ

ทำนองสารัตถะ

---ดำ	---ล	---ซ	---ฟ	---ฟ	---ซ	---ล	---ฟ

ทำนองสังคมบันเทิง สะท้อนความสนุกสนานทางดนตรีที่ปรากฏหลังการพัฒนาการแสดงเพลงโคราช ทำนองที่ 4 ยังคงสะท้อนฉันทลักษณ์ท่อนปลายลงในกลอนเพลงโคราช ซึ่งเป็นท่อนลงจบเนื้อหาของกลอนเพลงโคราช 1 บท ลักษณะการดำเนินทำนองที่ 4 ใช้ลักษณะการดำเนินทำนองแบบเก็บในวรรคท้า เพื่อให้เกิดความรุกเร้าของจังหวะ โดยเริ่มทำนองด้วยเสียงฟาสูง คู่แปดของเสียงประธานที่เป็นเสียงสุดท้ายของทำนองที่ 3 เพื่อให้เกิดความสูง ๆ ต่ำ ๆ ตามแนวคิดสำเนียงโคราช จากนั้น ตกแต่งเส้นแนวดำเนินทำนองที่เป็นแบบเรียงเสียงในวิถีลง เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการลงจบ ด้วยการใช้เสียงลูกตกห้องที่ 2 3 และ 4 ตามทำนองสารัตถะคือ เสียงลา เสียงซอล และเสียงฟา ลงจบวรรคท้าด้วยเสียงประธานเช่นกัน จากนั้นวรรครับตกแต่งด้วยกระสวนแบบจังหวะยก (-XXX) ผสมผสานโน้ตเสียงโดสูงและเสียงเรปกติ เพื่อความหยอกล้อสนุกสนานตามอรรถรสเพลงโคราชประยุกต์ในห้องที่ 5 และ 6 ก่อนลงจบด้วยสำนวนวิถีลงแบบ 2 พยางค์ (-X-X -X-X) ตามระเบียบ เพื่อสะท้อนความเรียบง่ายแบบพื้นบ้านและลีลาการลงจบแบบเพลงโคราชแบบดั้งเดิมที่ร้องลากเสียงสุดท้ายยาว ๆ ลงจบด้วยเพลงฟา เสียงประธาน โดยสมบูรณ์

แนวคิดการกำหนดคำคู่ในทำนองสารัตถะของทำนองที่ 4 ต่างจากทำนองที่ 1 ทำนองที่ 2 และทำนองที่ 3 ผู้วิจัยได้ต้องการผสมผสานความเป็นขนบและระเบียบ เพื่อสะท้อนความเป็นต้นรากของการพัฒนาเพลงโคราช จึงได้กำหนดใช้ลูกตกในทำนองสารัตถะตามระเบียบด้วยทำนองวิถีลงในวรรคท้า และยืนเสียงฟาในวิถีลงของวรรครับ (ดำลซฟ) (ฟซลฟ) ในขณะที่ทำนองก่อนหน้าทั้งสามทำนองมุ่งเน้นตกแต่งลูกตกของทำนองสารัตถะด้วยแนวคิดลักษณะคำคู่ (AXAx) (XAxA)

การผสมวงได้กำหนดใช้วงเครื่องสายผสมโทโคราชเช่นเดียวกับเพลงก่อนหน้าทุกประการ แต่ได้สร้างสรรค์หน้าทับและจังหวะใหม่ เพื่อสะท้อนการแปรผันทางสังคม การพัฒนารูปแบบการแสดงเชิงประยุกต์ ความคิดสร้างสรรค์ที่ผสมผสานความสนุกสนานแบบเพลงลูกทุ่ง และการดำรงฉันทลักษณ์กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม นับเป็นการสะท้อนวิวัฒน์เพลงโคราชในกลุ่มประยุกต์ลำดับที่ 1 โดยสำเร็จเป็นหน้าทับชื่อ หน้าทับแปรสังคม ดังนี้

หน้าทับเพลงโทนโคราชแบบดั้งเดิม (ต้นรากการสร้างสรรค์)

---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-โท่น-โท่น

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

หน้าทับแปรสังคม (ตกแต่งใหม่)

ป๊ะโท่นโท่น	โท่นโท่น--	ป๊ะโท่นโท่น	ป๊ะป๊ะ--	ป๊ะโท่นโท่น	ป๊ะโท่นโท่นป๊ะ	ป๊ะโท่นโท่น	โท่นป๊ะโท่นโท่น
-XXX	XX--	-XXX	XX--	-XXX	XXXX	-XXX	XXXX

จากหน้าทับดังกล่าวได้ตกแต่งหน้าทับสะท้อนความสนุกสนาน ด้วยวิธีการใช้กระสวนหน้าทับเดิมคือ ---X -X-X จากหน้าทับต้นราก จากนั้นนำกระสวนหน้าทับมามายุบให้อยู่ในห้องเดียวอย่างห้องที่ 1 3 5 และ 7 (-XXX) เพื่อเพิ่มอรรถรสและจังหวะที่รุกเร้า ผสมผสานการใช้แบบกระสวนจังหวะยกที่สอดคล้องกับทำนองเพลงแปรสังคมด้วยกระสวนหน้าทับแบบ (--XX) ในห้องที่ 2 และ 4 อีกประการสำคัญคือ ได้ตกแต่งหน้าทับเพื่อสะท้อนความเป็นลูกทุ่งอย่างจังหวะสามช่าตามผลการวิจัย ซึ่งตกแต่งหน้าทับในช่วงวรรครับจากแนวคิดหน้าทับสามช่าที่นิยมเล่นด้วยกลองบองโก้ และคองก้า ปรากฏเสียงการตีจังหวะสามช่าว่า (---ปะ -ตึง-ตึง -ปะ-ติ๋ง -ติ๋ง-ตึง)

ลักษณะจังหวะฉิ่ง ผู้วิจัยได้ดำรงแนวคิดลักษณะกระสวนทำนองจังหวะยกสนุกสนาน ยังคงสะท้อนวิวัฒน์มาจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ประการแรกได้ดำรงจังหวะฉิ่งจากเพลงทำนองฉันท์ในทำนองที่ 2 ซึ่งสะท้อนท่อนปรบมือกลางกลอนที่ฉายจังหวะสามัญและจังหวะในทำนองเชื่อมดั้งเดิมที่มีความกระชับ โดยนำมาใช้ในช่วงทำนองที่ 1 3 และ 4 ของเพลงแปรสังคม ในขณะเดียวกันได้ตกแต่งจังหวะให้สำหรับทำนองที่ 2 ทั้งนี้ การกำหนดลักษณะจังหวะฉิ่งต่างกันสืบเนื่องจากลักษณะจังหวะที่ฉายในเพลงโคราชแบบดั้งเดิมนั้นปรากฏสองลักษณะคือ จังหวะอิสระและจังหวะสามัญ โดยหลังการพัฒนาเป็นเพลงประยุกต์ในลำดับที่ 1 ผลการวิจัยพบว่ายังคงดำรงกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิมไว้ หากแต่ผสมผสานวงดนตรีลูกทุ่งให้เกิดความสนุกสนาน ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์จังหวะฉิ่งเพื่อสะท้อนเรื่องลักษณะจังหวะในกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ประการที่สองการดำรงอัตราจังหวะชั้นเดียวของไทย เพื่อความรุกเร้าของจังหวะแบบขนบ สะท้อนความเป็นดั้งเดิมภายใต้ความสร้างสรรค์แบบประยุกต์ ทั้งนี้ สำเร็จเป็นหน้าทับและจังหวะเพลงแปรสังคมดังนี้

ช่วงจังหวะอิสระ (ทำนองที่ 1 3 และ4) (ดำรงมาจากเพลงทำนองฉันท์และทำนองเชื่อมดั้งเดิม)

---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ

ช่วงจังหวะสามัญ (ทำนองที่ 2) (ดำรงมาจากอัตราจังหวะชั้นเดียวของไทย)

-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

4.2.7.2 ทำนองเชื่อมประยุกต์

กลุ่มเสียงยังคงกำหนดใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX เพื่อเชื่อมโยงสู่ทำนองเชื่อมและเพลงถัดไป สำหรับทำนองเชื่อมประยุกต์ เป็นทำนองที่ตกแต่งจากทำนองเชื่อมดั้งเดิม สะท้อน

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

วิวัฒนาการด้านการร้องสร้อย โดยทำนองเชื่อมประยุกต์มีหน้าที่เชื่อมระหว่างเพลงแปรสังคม เพลงชนนิยมและเพลงนวัตสมัย ผลการวิจัยพบว่าสำนวนสร้อยในเพลงโคราชแบบประยุกต์ มีลักษณะที่อิสระและหลากหลายมากขึ้น พัฒนามาจากคำร้องสร้อยอย่างในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม จนกระทั่งสำเร็จเป็นทำนองสร้อยในแบบประยุกต์ที่มีความแตกต่างกับแบบดั้งเดิม โดยประการแรกมีลักษณะการประสานภายนอกบท ประการที่สอง ความยาวมากขึ้น ประการที่สาม การนิยมร้องซ้ำวลีเดิมมากขึ้น และประการสุดท้าย จังหวะสนุกสนานแบบรุกเร้าหยอกล้อกันมากขึ้นเช่นกัน ผู้วิจัยจึงใช้เป็นแนวคิดในการประพันธ์ทำนองเชื่อมประยุกต์ โดยนำทำนองเชื่อมดั้งเดิมมาตกแต่งใหม่ให้ยาวกว่าเดิมและตกแต่งให้สนุกสนานมากขึ้น สำเร็จเป็นทำนองที่มีชื่อว่า ทำนองเชื่อมประยุกต์ ดังนี้

ทำนองเชื่อมดั้งเดิม (ต้นรากการประพันธ์)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ดˌ-ฟ	-รฟซ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	-ฟซล	-ลดˌ-ลดˌ	-รซฟ

ทำนองสารัตถะ จากข้างต้น

---ฟ	---ล	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ล	---ฟ	---ซ
---ฟ	---ล	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ล	---ซ	---ฟ

ทำนองเชื่อมประยุกต์ (ตกแต่งใหม่)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ลดˌฟ	-รฟซ
-ฟฟฟ	ซลซล	-ฟฟฟ	ซลซฟ	-ฟฟฟ	ซลซล	ดˌรฟซ	ฟลซฟ
ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ รฟซล	ดˌรˌดˌท ลซฟด	รมฟซ ดˌลซฟ	ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ รฟซล	---- ----	ดรฟซ ฟลซฟ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	-ลดˌรˌ	ดˌลดˌซ	ดˌลซฟ	-รซฟ

ทำนองเชื่อมประยุกต์ สะท้อนแนวคิดการร้องสร้อยประสานที่มีมาตั้งแต่เพลงโคราชแบบดั้งเดิมตามที่ได้อธิบายไว้ข้างต้น ตกแต่งทำนองด้วยการใช้โน้ตหลายพยางค์ กระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนองที่สะท้อนความสนุกสนาน ประกอบกับเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ อย่างสำเนียงโคราช โดยเริ่มและลงจบทำนองด้วยเสียงประธานของกลุ่มเสียง ฟซลXดรX

ประโยคที่ 1 และ 2 เป็นการใช้ทำนองเดียวกับทำนองเชื่อมดั้งเดิม หากแต่ตกแต่งทำนองประโยคที่ 2 ให้มีโน้ตหลายพยางค์มากขึ้นด้วยการสะบัดเสียงในห้องที่ 2 และ 4 และใช้สำนวนเก็บในห้องที่ 7 และ 8 เพื่อสะท้อนเพิ่มความรุกเร้าและส่งเสริมให้อรรถรสเพลงมีความสนุกสนานมากขึ้น จากนั้น ประโยคที่ 3 ตกแต่งทำนองให้สนุกสนานเพิ่มขึ้นจาก 2 ประโยคแรกด้วยกระสวนแบบโน้ต 8 พยางค์ต่อห้อง (XXXX XXXX) หรือการขยี้ โดยเป็นการซ้ำทำนองประโยคที่ 2 ตามแนวคิดเพลงประยุกต์ที่โดดเด่นเรื่องการยืนเสียงและทำนองแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวที่เด่นชัด

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

มากกว่าในเพลงโคราชแบบดั้งเดิม จนกระทั่งเข้าห้องที่ 7 เป็นการหยุดว่าง 1 ห้องโดยฉันพลัน เพื่อให้เกิดความสงสัยใคร่รู้และสร้างความโดดเด่นให้กับสำนวนการขยี้ ต่อเนื่องด้วยห้องที่ 8 เป็นการใช้สำนวนขยี้อีกครั้งเพื่อปิดประโยคที่ 3 จากนั้น นำทำนองประโยคที่ 2 มาซ้ำอีกครั้งในประโยคที่ 4 ด้วยกระสวนทำนองแบบเดิมทุกประการในวรรคท้า สะท้อนการเหยียบปลายเพลงในกลอนโคราช และเพื่อเป็นสัญลักษณ์ว่ากำลังจะลงจบท้ายของทำนองเชื่อม จากนั้นวรรคท้าเป็นการตกแต่งทำนองด้วยโน้ตแบบ 3-4 พยางค์ในวิถีลง เพื่อเป็นสัญลักษณ์การลงจบและความแตกต่างจากทำนองเชื่อมแบบดั้งเดิม จบด้วยเพลงห้องที่ 8 ด้วยกระสวนแบบ 3 พยางค์ (-XXX) ด้วยเสียงสูงต่ำสลับกับอย่างสำเนียงโคราช

การผสมวงยังคงกำหนดใช้วงเครื่องสายไทย เพื่อความต่อเนื่องจากการบรรเลงเพลงแปรสังคม ทำนองเชื่อมประยุกต์สะท้อนเรื่องการร้องสร้อยแบบประยุกต์ที่มีความกระชับในแบบเพลงประยุกต์ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงตกแต่งหน้าทับและจังหวะให้สอดคล้องตามกระสวนทำนองเชื่อมประยุกต์ ด้วยวิธีการตกแต่งหน้าทับและจังหวะจากทำนองเชื่อมดั้งเดิม ด้วยกระสวนจังหวะยกแบบ 3 พยางค์ (-XXX) (-XXX) สอดคล้องตามกระสวนของทำนองแบบเก็บของทำนองเชื่อม ตกแต่งให้เกิดจังหวะรุกเร้าตลอดหน้าทับ ผสมผสานแนวคิดจังหวะสามช่าของการตีกลองคองก้า บองโก้ในวงดนตรีลูกทุ่ง ซึ่งมีแนวคิดเช่นเดียวกันกับหน้าทับเพลงแปรสังคม สำเร็จเป็นหน้าทับชื่อ หน้าทับทำนองเชื่อมประยุกต์ นอกจากนี้ ยังคงความเรียบง่ายตามแนวคิดเพลงพื้นบ้าน ด้วยการผสมผสานอัตราจังหวะฉิ่งชั้นเดียวและสองชั้นตามขนบ โดยใช้อัตราจังหวะชั้นเดียวเป็นหลักตลอดทำนองเชื่อมประยุกต์ ยกเว้นช่วงสำนวนขยี้ให้อัตราจังหวะสองชั้น จำนวน 6 ห้องแรกของประโยคที่ 3 เพื่อเป็นการสร้างความโดดเด่นให้สำนวนขยี้ และช่วยสงเสริมให้จังหวะของทำนองไม่ให้เร็วจนเกินไป ตามแนวคิดเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่แม้ว่าจะเป็นการพัฒนาให้สนุกสนานแต่ก็ดำรงแนวทางแบบดั้งเดิมไว้ ซึ่งพื้นฐานเพลงโคราชเป็นเพลงที่มีความกระชับ ไม่ได้เร็วจนเกินไป อีกทั้ง เพื่อสะท้อนให้เห็นเรื่องของความสมดุลระหว่างมนุษย์และสังคม ที่แม้กาลเวลาจะทำให้สังคมแปรเปลี่ยนจนกระทั่งส่งผลต่อความต้องการมนุษย์ในด้านต่าง ๆ ก็ตาม แต่มนุษย์ก็มีความสามารถที่จะปรับตัวเพื่อดำรงอยู่ได้ตามความเหมาะสมและสอดคล้องสมดุลกับสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมของตน โดยลักษณะหน้าทับและจังหวะมีดังนี้

หน้าทับทำนองเชื่อมดั้งเดิม (ต้นรากการสร้างสรรค์)

---โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	---โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	---โท่น	-ป๊ะ---	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

หน้าทับทำนองเชื่อมประยุกต์ (ตกแต่งใหม่)

-ปทท	-ททป	-ปทท	-ททท	-ปทท	-ททป	-ปทท	-ททท

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

จังหวะทำนองเชื่อมดั้งเดิม (ต้นรากการสร้างสรรค์)

---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ

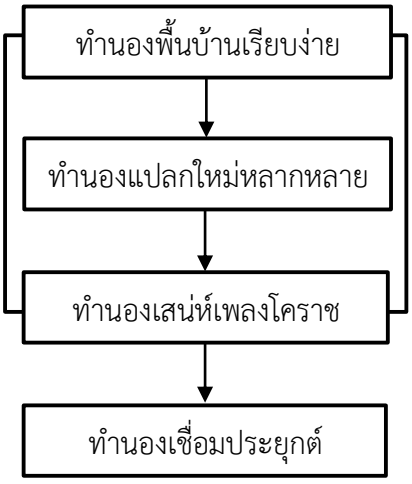
จังหวะทำนองเชื่อมประยุกต์ (ตกแต่งใหม่)

-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

ตัวอย่างการตีจังหวะฉิ่ง ทำนองเชื่อมประยุกต์

-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ลดำฟ	-รฟซ
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
-ฟฟฟ	ซลซล	-ฟฟฟ	ซลซฟ	-ฟฟฟ	ซลซล	ดำรฟซ	ฟลซฟ
---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ รฟซล	ดำรำดท ลซฟด	รมฟซ ดำลซฟ	ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ รฟซล	---- ----	ดรฟซ ฟลซฟ
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	-ลดำรำ	ดำลดำซ	ดำลซฟ	-รซฟ

4.2.8 เพลงชนนิยม



ภาพที่ 82 ทำนองชนนิยม

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

4.2.8.1 ทำนองเพลงชนนิยม

กลุ่มเสียงได้กำหนดใช้ 2 กลุ่มต่างจากเพลงก่อนหน้า ได้แก่ กลุ่มเสียง ฟซลXดรX และ ทดรXฟซX โดยใช้หลักการเปลี่ยนบันไดเสียงที่เหมาะสม วิธีการเปลี่ยนบันไดเสียงเกิดจากแนวคิดผสมผสานระหว่างกลุ่มเสียงเดิมและกลุ่มเสียงใหม่เพื่อสะท้อนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมจากก่อนหน้าที่มีบทบาทมากขึ้น จนเกิดการพัฒนารูปแบบการแสดงเพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์ และเพื่อสะท้อนวิวัฒนาการจากเพลงโคราชแบบประยุกต์ลำดับที่ 1 (เพลงแปรสังคม) สู่ลำดับที่ 2 (เพลงชนนิยม) ซึ่งเพลงในลำดับแรกเป็นวิวัฒนาการประยุกต์เพลงโคราช ที่ดำรงความเป็นดั้งเดิมไว้หลัก ในขณะที่ลำดับที่ 2 เริ่มมีการใช้แนวคิดสมัยใหม่เข้มข้นมากขึ้น ใช้ฉันทลักษณ์กลอนชนิดอื่น ๆ อย่างเพลงพื้นบ้านทั่วไปตามแต่หมอเพลง เช่น ใช้กลอนเพลงก้อม กลอนหัวเดียวและกลอนสี่สุภาพ ทั้งนี้ สัดส่วนการผสมผสานแนวคิดยังคงเน้นไปที่ความเป็นพื้นบ้านดั้งเดิมมากกว่าพื้นบ้านประยุกต์ ซึ่งจะปรากฏในสัดส่วนที่เท่ากันในวิวัฒนาการลำดับที่ 3 ต่อไป จากเหตุผลดังกล่าวจึงเป็นที่มาของการใช้วิธีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงภายในเพลง

เพลงชนนิยมมีเป้าหมายการประพันธ์เพื่อสะท้อนความต้องการของมนุษย์ที่มีต่อการฟังเพลงโคราช คนในสังคมเริ่มมีค่านิยมที่เปลี่ยนไป เกิดค่านิยมแบบร่วมสมัยมากขึ้น กลุ่มเยาวชนรุ่นใหม่ไม่เข้าใจในวิธีการร้องเพลงโคราชแบบดั้งเดิม แม้ว่าในช่วงแรกของการประยุกต์จะสร้างสรรค์เพลงโคราชแนวใหม่ตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรมแล้วก็ตาม แต่ด้วยกลอนเพลงเป็นโคลงกลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ซึ่งยากต่อการทำความเข้าใจสำหรับคนรุ่นใหม่ ซึ่งกลุ่มเยาวชนรุ่นใหม่ให้ความสำคัญกับกิจกรรมความบันเทิงที่มีความสนุกสนานและเข้าถึงได้ง่ายมากกว่า จึงเป็นแนวคิดให้หมอเพลงสร้างสรรค์และประยุกต์เพลงโคราชสมัยใหม่ ที่ง่ายต่อความเข้าใจและเอื้อต่อการฟังจองคนรุ่นใหม่มากขึ้น ผลการวิจัยพบว่า เพลงโคราชแบบประยุกต์ในลำดับที่ 2 มีรูปแบบกลอนเพลงชนิดอื่น ๆ ที่ง่ายต่อความเข้าใจ แต่ละบทมีความกระชับ สอดคล้องกับจังหวะที่เร้าใจ นิยมการซ้ำวรรค เกิดสำนวนสั้น ๆ และคำร้องกระชับ ๆ ทำนองยังคงมีความหลากหลายทั้งวิถีขึ้นและวิถีลง แต่เริ่มโดดเด่นมากขึ้นคือ การยืนเสียงหรือซ้ำทำนอง เริ่มประพันธ์บทร้องที่มีเนื้อหาสะท้อนสถานภาพเหตุการณ์บ้านเมือง หรือการดำรงชีวิตของคนในยุคสมัยปัจจุบัน เช่น เพลงนางแมวขอฝน เพลงอัศจรรย์ ทั้งนี้ยังคงใช้วงดนตรีลูกทุ่งผสมการร้อง ใช้หางเครื่องแทนการร่ายรำ ลักษณะเสียงร้องสูง ๆ ต่ำ ๆ ด้วยสำเนียงโคราช เนื้อหามีการใช้ภาษาการร้องสามารถทำความเข้าใจได้ง่ายขึ้น มีการใช้คำไทยกลางผสมคำไทยโคราชมากขึ้น

แนวคิดดังกล่าวจึงนำมาใช้สร้างสรรค์โครงสร้างทำนองเบื้องต้น โดยเริ่มจากการเสียงใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX และ ซลทXรมX ผนวกกับแนวคิดทำนองเพลงประยุกต์ที่สนุกสนาน คำคู่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

การยืนเสียงหรือซ้ำเสียง เส้นแนวดำเนินทำนองที่หลากหลาย ฉันทลักษณ์กลอนทั่วไป เช่น กลอนสุภาพ กลอนเพลงก้อม และแนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียวอย่างเพลงพื้นบ้านที่ไม่ตายตัว ทั้งนี้ จากการวิจัยพบว่าเพลงโคราชแบบประยุกต์ในลำดับที่ 2 ไม่นิยมการใช้ทำนองโอในการเกริ่นนำเข้าเพลง โดยสำเร็จเป็นโครงสร้างทำนองสารัตถะจำนวน 10 ประโยคดังนี้

โครงสร้างทำนองเพลงชนนิยม (ตกแต่งใหม่)

---ฟ	---ล	---ฟ	---ร	---ฟ	---ร	---ฟ	---ล
---ด	---ร	---ด	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ซ
---ฟ	---ร	---ฟ	---ล	---ด	---ล	---ด	---ซ
---ด	---ล	---ด	---ซ	---ฟ	---ซ	---ล	---ฟ
---ท	---ซ	---ท	---ท	---ร	---ท	---ด	---ร
---ฟ	---ซ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ร	---ฟ	---ด
---ร	---ด	---ร	---ซ	---ร	---ซ	---ร	---ด
---ร	---ฟ	---ร	---ด	---ฟ	---ร	---ด	---ท
---ฟ	---ท	---ด	---ร	---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ
---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ซ	---ล	---ฟ

จากโครงสร้างข้างต้น ผู้วิจัยกำหนดเสียงลูกตกจากขั้นตอนแรกคือ กำหนดจำนวนประโยคโดยพิจารณาจากเรื่องวิวัฒน์ จึงกำหนดในลักษณะการเปลี่ยนกลุ่มเสียง โดยกำหนดจำนวนประโยคตามฉันทลักษณ์กลอนทั่วไปคือ สดับ รับ รอง ส่ง สะท้อนผ่านจำนวนทำนอง 4 ประโยค และกำหนดจำนวนเพื่อสะท้อนการดำรงความเป็นดั้งเดิมภายใต้ความประยุกต์ แบ่งเป็น 3 ช่วง ประกอบด้วยช่วง 4 ประโยคแรกคือ กลุ่มเสียง ฟซลXดรX ช่วง 4 ประโยคถัดไปคือ กลุ่มเสียง ทดรXฟซX และ 2 ประโยคสุดท้ายคือ การกลับสู่กลุ่มเสียงเดิมคือ กลุ่ม ฟซลXดรX เพื่อสื่อความถึงต้นรากเพลงโคราชและเพื่อเป็นการเอื้อต่อทำนองเมื่อกลับต้นบรรเลงรอบที่สองดังนี้

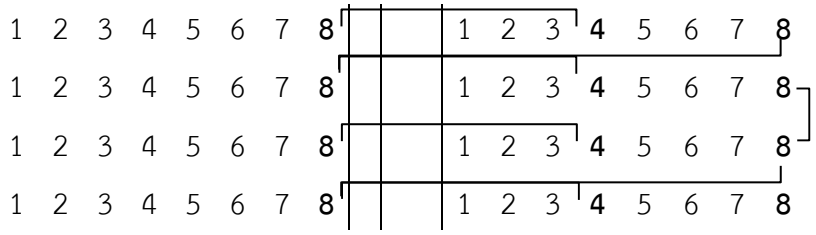
กลุ่มเสียง ฟซลXดรX

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

กลุ่มเสียง ทดรXฟซX

กลุ่มเสียง ฟซลXดรX

จากนั้น ผู้วิจัยกำหนดลูกตกบางส่วนให้มีลักษณะใกล้เคียงกับการเล่นสัมผัสระหว่างวรรคภายในกลอนทั่วไป ดังนี้



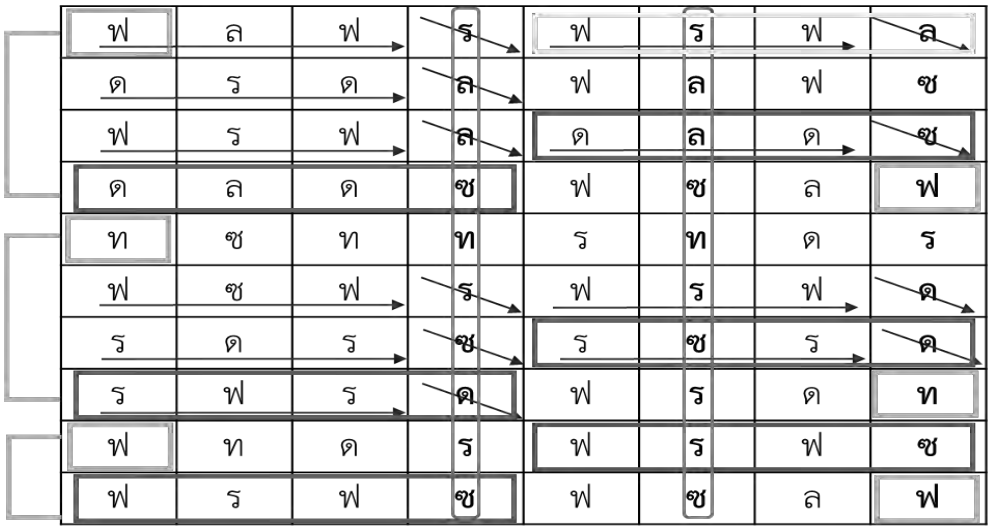
			X		X		X
			X		X		X
			X		X		X
			X		X		X
			X		X		X
			X		X		X
			X		X		X
			X		X		X
			X		X		X
			X		X		X

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ขั้นต่อไป ผู้วิจัยกำหนดโครงสร้างทำนองสารัตถะ ด้วยแนวคิดเส้นแนวดำเนินจากผลการวิจัย เพลงนางแมวขอฝน ซึ่งพบว่าโดดเด่นเรื่องการยืนเสียงสลับกับวิถีลงดังนี้

---x –x-x	-x-x –x-x	---x –x-x	-x-x –x-x
ยืนแบบวิถีลง	ยืนแบบวิถีลง	ยืนแบบวิถีลง	ยืนแบบวิถีลง

จากข้างต้น ผู้วิจัยนำมาผสมผสานกับแนวคิดการกำหนดลูกตกลักษณะคำคู่ (AXAx) แบบ 4 ห้อง (---A) (---X) (---A) (---x) สะท้อนความหลากหลายของคำคู่ที่ปรากฏในเพลงโคราชประยุกต์ โดยเริ่มจากใช้เสียงประธานคือ เสียงฟาขึ้นต้นเสียงลูกตกแรก จากนั้น ทำการตกแต่งโครงสร้างทำนองตามความเหมาะสมให้สอดคล้องตามเส้นแนวดำเนินทำนองแบบยืนเสียงสลับวิถีลงต่อไปดังนี้



1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

อธิบายเชิงเปรียบเทียบระหว่างต้นรากจากเส้นแนวดำเนินทำนอง (บรรทัดที่ 1) และโครงสร้างทำนองที่ตกแต่งใหม่ (บรรทัดที่ 2) ซึ่งพบว่าเป็นไปในทิศทางที่ใกล้เคียงกันดังนี้

(ยืนเสียง) วิถีลง				(ยืนเสียง) วิถีขึ้น			
ฟ	ล	ฟ	ร	ฟ	ร	ฟ	ล
(ยืนเสียง) วิถีลง				(ยืนเสียง) วิถีลง			
ด	ร	ด	ล	ฟ	ล	ฟ	ซ
(ยืนเสียง) วิถีลง				(ยืนเสียง) วิถีลง			
ฟ	ร	ฟ	ล	ด	ล	ด	ซ
(ยืนเสียง) วิถีลง				วิถีลง			
ด	ล	ด	ซ	ฟ	ซ	ล	ฟ
(ยืนเสียง) วิถีขึ้น				วิถีขึ้น			
ท	ซ	ท	ท	ร	ท	ด	ร
(ยืนเสียง) วิถีลง				(ยืนเสียง) วิถีลง			
ฟ	ซ	ฟ	ร	ฟ	ร	ฟ	ด
(ยืนเสียง) วิถีขึ้น				(ยืนเสียง) วิถีลง			
ร	ด	ร	ซ	ร	ซ	ร	ด
(ยืนเสียง) วิถีลง				วิถีลง			
ร	ฟ	ร	ด	ฟ	ร	ด	ท
วิถีขึ้น				(ยืนเสียง) วิถีขึ้น			
ฟ	ท	ด	ร	ฟ	ร	ฟ	ซ
(ยืนเสียง) วิถีขึ้น				วิถีลง			
ฟ	ร	ฟ	ซ	ฟ	ซ	ล	ฟ

จากโครงสร้างทำนองสะท้อนให้เห็นต้นรากกลอนทั่วไปที่นำมาใช้ในเพลงโคราช ประยุกต์ ส่งผลให้ผู้วิจัยกำหนดจำนวนประโยคได้อิสระ ไม่ได้มุ่งสะท้อนโครงสร้างทำนองตามกลอนโคราช เช่น การร้องโอ่ หรือท่อนทั้ง 4 อย่างเพลงโคราชแบบดั้งเดิม การตกแต่งทำนองในลำดับต่อไปได้ปรับให้สอดคล้องตามเส้นแนวดำเนินทำนองสารัตถะตามความเหมาะสม ผสมผสานกับเส้นแนวดำเนินทำนองแบบยืนเสียงสลับวิถีขึ้นและวิถีลงด้วยกระสวนทำนองที่เรียบง่ายแต่สอดแทรกด้วย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ความจังหวะกระชับ แบบโน้ต 2-4 พยางค์ (--xx –x-x xxxx –x-x) ซึ่งเป็นผลการวิจัยที่ได้จากเรื่อง เพลงอัศจรรย์ ดังนี้

--xx –x-x	-xxx –xx	--xx –x-x	-x-x –x-x
ขึ้น-ยืน	ขึ้น-ขึ้น	ยืน-ลง	ลง-ลง

ผู้วิจัยนำมาประกอบการตกแต่งทำนองให้มีความสนุกสนาน สั้น กระชับ ในลักษณะสำนวนสั้น ๆ เพื่อสะท้อนกลอนก้อม กลอนหัวเดียวและกลอนทั่วไป ตกแต่งทำนองให้เข้าใจง่าย ใช้คำคู่ (AXAx) สำนวนสูง ๆ ต่ำ ๆ อย่างสำเนียงโคราช กระสวนจังหวะยกและจังหวะปกติ

นอกจากนี้ มุ่งสื่อความเรื่องความเข้าใจง่ายของกลอน ตอบสนองต่อการรับฟังเพลงโคราชที่เข้าใจง่ายขึ้น สนุกสนานการสะท้อนแนวคิดเพลงพื้นบ้านที่มีลักษณะร้อยเนื้อ ทำนองเดียว แม้เปลี่ยนคำร้องหรือเนื้อหาอย่างไรก็ตาม ทำนองยังคงเป็นวิถีเดิม กระสวนทำนองจึงเปรียบเสมือนทำนองของกลอนที่เป็นหลักโดยใช้เส้นแนวดำเนินทำนองขึ้นลงหรือยืนเสียงเคลื่อนผ่านไปมาเปรียบเสมือนคำร้องที่เปลี่ยนไปได้อย่างอิสระ ไม่ตายตัว

กลวิธีการประพันธ์ที่ใช้ในเพลงชนนิยมคือ การใช้สำนวนขัดและเหลื่อมสลับกัน เพื่อฉายลักษณะจังหวะที่กระชับให้เด่นขึ้นมากกว่าเพลงก่อนหน้า การซ้ำกระสวนเปลี่ยนโน้ต และการเชื่อมระหว่างเสียงด้วยคู่เสนาะ 3 5 และ 6 ตามความเหมาะสมของสำนวน กล่าวได้ว่า เพลงชนนิยมเป็นการตกแต่งที่มุ่งเน้นสร้างสรรค์กระสวนทำนองที่หลากหลาย เพื่อสะท้อนวิวัฒนาการสู่ความประยุกต์ที่เริ่มเข้มข้นและมีความใหม่บนพื้นฐานแนวคิดสร้างสรรค์ที่เอื้อต่อทำความเข้าใจและการรับรู้เพลงโคราชของคนในสังคมที่ง่ายขึ้น สำเร็จเป็นทำนองที่ตกแต่งใหม่ได้ดังนี้

--ฟฟ	-ฟ-ฟ	ฟลซฟ	-ร-ร	--ฟฟ	-ร-ร	ฟรดฟ	-ฟซล
--ดำดำ	-รำ-รำ	ฟ้รำลดำ	-ล-ล	--ฟฟ	-ล-ล	ดำลซฟ	-ลซฟ
--ฟฟ	-ร-ร	ดรดฟ	-ฟซล	--ดำดำ	-ล-ล	ดำรำดำล	-รฟซ
--ลล	-ดำ-ดำ	ลดำรำล	-ลดำซ	--ฟฟ	-ซ-ซ	ดำลซฟ	-ลซฟ
--ฟฟ	-ท-ท	ฟทดำรำ	-รำดำท	-ซ-ซ	ฟซ-ท	-ฟ-ร	รรรร
(--ฟร	-รฟซ	--ฟท	-ทดำรำ	--ฟท	ดำรำ--)	ฟรดท	-รำทดำ
(---รำ	ทดำ--)	(ทซรำดำ	ทรฟซ)	(---ร	ฟซ--)	(ฟซฟร	ฟรฟด)
(---ร	ฟด--)	(ฟซฟร	ฟรฟด)	(---ร	ฟด--)	(ฟรฟซ	-ซดำท)
--ทฟ	ทททท	ฟซทดำ	ซทดำรำ	-ฟ-ฟ	-ซฟร	ดรฟซ	ลรฟซ
--ซซ	ซซ--	ดรฟซ	ลรฟซ	-รฟร	ดรฟซ	-ดำ-ล	-ลซฟ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เพลงชนนิยมข้างต้นจำแนกได้ 3 ทำนอง ประกอบด้วยทำนองพื้นบ้านเรียบง่าย ด้วยกลุ่มเสียง ฟซลXดรX ทำนองแปลกใหม่หลากหลาย ด้วยกลุ่มเสียง ทดรXฟซX และทำนองเสน่ห์เพลงโคราชด้วยกลุ่มเสียง ฟซลXดรX ดังนี้

ทำนองที่ 1 แนวคิดพื้นบ้านเรียบง่าย

--ฟฟ	-ฟ-ฟ	ฟลซฟ	-ร-ร	--ฟฟ	-ร-ร	ฟรดฟ	-ฟซล
--ดำดำ	-ร์-ร์	ฟ์ร์ลดำ	-ล-ล	--ฟฟ	-ล-ล	ดำลซฟ	-ลซฟ
--ฟฟ	-ร-ร	ดรดฟ	-ฟซล	--ดำดำ	-ล-ล	ดำร์ดำล	-รฟซ
--ลล	-ด์-ด์	ลดำร์ล	-ลดำซ	--ฟฟ	-ซ-ซ	ดำลซฟ	-ลซฟ

ทำนองพื้นบ้านเรียบง่าย ใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดการซ้ำสำนวนอย่างกลอนเพลงพื้นบ้านที่มีความเรียบง่ายแต่สนุกสนาน กำหนดสำนวนให้มีลักษณะแบบซ้ำวรรค โดยไม่ได้ซ้ำทำนองแต่เป็นการซ้ำกระสวนทำนอง โดยใช้กระสวนทำนองจากผลการวิจัยเรื่องเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่พบว่า นิยมใช้โน้ตในกระสวนจังหวะยกและจังหวะเก็บสลับกัน ซึ่งนำมาเป็นแนวคิดสร้างกระสวนใหม่ให้เกิดความโดดเด่นด้วยกระสวน (--XX) (-X-X) (XXXX) (-X-X) เป็นการสะท้อนวิวัฒนาการที่ผสมผสานระหว่างความเป็นพื้นบ้านและความต้องการในการรับฟังเพลงโคราช ที่เข้าใจง่ายและรุกเร้าสนุกสนานมากขึ้น ในขณะเดียวกันได้ตกแต่งห้องที่ 2 และ 4 ของทุกวรรคท้าให้มีความแตกต่างกัน เพื่อสร้างความแปลกใหม่ โดยในช่วง 2 ประโยคแรกจะใช้กระสวน (-X-X) ที่เรียบง่ายในห้องที่ 2 4 และ 6 ของทุกประโยค สลับกับกระสวนจังหวะยก (-XXX) ในห้องที่ 8 ของทุกประโยค เพื่อสะท้อนคำร้องแบบปลั่งจำเพาะของเสียงในเพลงโคราชและสะท้อนความสนุกสนานผ่านสำเนียงเสียงโคราชแบบเสียงต่ำสูงต่ำ โดยประโยคที่ 3 และ 4 เป็นการปรับห้องที่ 4 ด้วยกระสวนจังหวะยก (-XXX) เพื่อให้เชื่อมโยงกับห้องที่ 8 อย่างต่อเนื่อง เพื่อความโดดเด่นของสำเนียงเสียงโคราชแบบเสียงต่ำสูงต่ำที่ชัดเจนมากขึ้น สำหรับทำนองที่ 1 ประกอบด้วย 4 ประโยค โดยมีรายละเอียดการประพันธ์ดังนี้

ทำนองที่ 1 (ประโยคที่ 1)

--ฟฟ	-ฟ-ฟ	ฟลซฟ	-ร-ร	--ฟฟ	-ร-ร	ฟรดฟ	-ฟซล

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	---ล	---ฟ	---ร	---ฟ	---ร	---ฟ	---ล

ประโยคที่ 1 ใช้กระสวนทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (--XX) (-X-X) (XXXX) (-X-X) วรรคท้าตกแต่งทำนองด้วยการยืนเสียงฟาตลอด 3 ห้องแรก สะท้อนลีลาการยืนเสียงที่เน้นเป็นเอกลักษณ์ของวิวัฒนาการเพลงโคราชแบบประยุกต์ลำดับที่ 2 ก่อนที่จะลงเสียงลูกตกวรรคท้า

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ด้วยเสียงเรต่ำ คู่ 3 เสียงเสนาะ ต่อด้วยยืนเสียงฟาอีกครั้งในห้องที่ 5 จากนั้น กลับไปยืนเสียงเรอีกครั้งในห้องที่ 6 ตามแนวคิดการเล่นสัมผัสคำกลอนสุภาพ (ห้องที่ 4 และ 6) ก่อนลงจบประโยคที่ 1 ด้วยเสียงลูกตกเสียงลาคู่ 3 เสียงเสนาะแบบกระสวนสำเนียงโคราช (-XXX) ท้าในประโยคถัดไป

ทำนองที่ 1 (ประโยคที่ 2)

--ดำดำ	-รำ-รำ	ฟำรำลดำ	-ล-ล	--ฟฟ	-ล-ล	ดำลซฟ	-ลซฟ

ทำนองสารัตถะ

---ด	---ร	---ด	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ซ

ประโยคที่ 2 วรรคท้าดำรงกระสวนทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (--XX) (-X-X) (XXXX) (-X-X) ตกแต่งทำนองด้วยการยืนเสียงโดสูงในห้องที่ 1 และ 3 โดยตลอด 3 ห้องแรกใช้เสียงสูงตลอด เพื่อดึงดูดความสนใจคนฟัง ก่อนที่จะลงเสียงลูกตกวรรคท้าด้วยเสียงลาคู่ 3 เสียงเสนาะของโดสูง เพื่อให้เกิดความแตกต่างจากวรรคท้าในประโยคที่ 1 จากนั้น เข้าวรรคท้าด้วยเสียงฟาคู่ 3 ของเสียงลาแบบสูงต่ำสูง (ลา ฟา ลา) ก่อนยืนเสียงลาในห้องที่ 6 ตามแนวคิดการเล่นสัมผัสคำกลอน (ห้องที่ 4 และ 6) ก่อนใช้โน้ตวิถีลงจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำในห้องที่ 7 และลงจบด้วยกระสวนสำเนียงโคราช (-XXX) (-ต่ำสูงต่ำ) ในห้องที่ 8 ด้วยเสียงประธาน ซึ่งไม่ใช่เสียงเดียวกับทำนองสารัตถะ เนื่องด้วย ผู้วิจัยต้องการสะท้อนการเล่นสัมผัสกลอนเพลงก้อม ซึ่งใช้คู่เสนาะ เสียงฟาและเสียงลา ตามแนวคิดการเล่นสัมผัสคำกลอนท้ายประโยค (ประโยคที่ 1 และ 2) ซึ่งโดยกลอนเพลงก้อมมีลักษณะการเล่นสัมผัสคำสุดท้ายของประโยคสั้น ๆ ด้วยคำที่ผันเสียงวรรณยุกต์หรือสะกดเหมือนกัน เช่น สาว (พี่เดินทางลัดหรือพี่ตัดทางมา) หนุ่ม (คือพี่เดินทางตรงดอกไม่ได้หลงทางมา) สาว (พี่โดดออกหน้าต่างหรือพี่พังฝามา) หนุ่ม (พี่ไม่ได้พังฝาดอก คือพี่ออกประตูมา) (ศุภชัย ทอนสูงเนิน, 2546: 55-56)

ทำนองที่ 1 (ประโยคที่ 3)

--ฟฟ	-ร-ร	ดรดฟ	-ฟซล	--ดำดำ	-ล-ล	ดำรำดำล	-รฟซ

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	---ร	---ฟ	---ล	---ด	---ล	---ด	---ซ

ประโยคที่ 3 วรรคท้ายังคงดำรงกระสวนทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (--XX) (-X-X) (XXXX) (-X-X) ตกแต่งทำนองด้วยการยืนเสียงฟาอีกครั้ง ในห้องที่ 1 2 และ 3 แตกต่างจากประโยคก่อนหน้าคือเสียงโดสูง ตลอด 3 ห้องแรกได้กลับมาใช้เสียงปกติ ไม่ได้ใช้เสียงสูงตลอด 3 ห้องอย่างประโยคก่อนหน้า โดยใช้เสียงสูงสลับเสียงต่ำ เพื่อให้ทำนองเกิดความหลากหลายและน่าสนใจขึ้น สะท้อนการตอบสนองความต้องการของคนและเป็นจุดดึงดูดความสนใจ จากนั้น เป็นการลงจบห้องที่ 4 วรรคท้าด้วยกระสวนสำเนียงโคราช (-XXX) (-ต่ำสูงสูง) ด้วยเสียงลูกตกเสียงลาคู่ 3 เสียงเสนาะของ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

เสียงฟา ต่อด้วยวรรคท้าโดยใช้เสียงโดสูง คู่เสนาะคู่ 3 ของเสียงลาแบบต่ำสูงต่ำ (ลา โดสูง ลา) ก่อนยืนเสียงลาในห้องที่ 6 ตามแนวคิดการเล่นสัมผัสคำกลอนในห้องที่ 4 และ 6 ก่อนใช้โน้ตแบบคำคู่ (AXAx) ในวิถีลงจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำในห้องที่ 7 ลงจบด้วยกระสวนสำเนียงโคราช (-XXX) (-ต่ำต่ำสูง) ห้องที่ 8 ด้วยเสียงรองประธาน เป็นการท้าในประโยคถัดไป

ทำนองที่ 1 (ประโยคที่ 4)

--ลล	-ดำ-ดำ	ลดำรำล	-ลดำซ	--ฟฟ	-ซ-ซ	ดำลซฟ	-ลซฟ

ทำนองสารัตถะ

---ด	---ล	---ด	---ซ	---ฟ	---ซ	---ล	---ฟ

ประโยคที่ 4 วรรคท้ายยังคงดำรงกระสวนทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (--XX) (-X-X) (XXXX) (-X-X) ตกแต่งทำนองด้วยการใช้เสียงลาในห้องที่ 1 ซึ่งเพิ่มมาหนึ่งเสียงจากเสียงซอลก่อนหน้าเพื่อเชื่อมระหว่างประโยค จากนั้น ใช้เสียงลูกตกห้องที่ 2 ด้วยเสียงโดสูง คู่ 3 ของเสียงลา ห้องที่ 2 3 และ 4 ตกแต่งให้หลากหลายจากประโยคก่อนหน้า โดยกลับมาใช้เสียงสูงอีกครั้ง สะท้อนการตอบสนองความต้องการของคนและเป็นจุดดึงดูดความสนใจเช่นเดียวกัน ลงจบวรรคท้าห้องที่ 4 ด้วยกระสวนสำเนียงโคราช (-XXX) (-ต่ำสูงต่ำ) จบด้วยลูกตกเสียงซอล รองประธานเป็นการท้าต่อเพื่อเชื่อมไปยังวรรครับ จากนั้น ใช้เสียงฟา เสียงประธาน เป็นการตั้งต้นใหม่ เพื่อแสดงการลงจบทำนอง การใช้เสียงฟายังคงเป็นเสียงลูกตกเชื่อมระหว่างห้องที่ 4 5 และ 6 แบบสูงต่ำสูง (ซอล ฟา ซอล) ก่อนยืนเสียงซอลในห้องที่ 6 ตามแนวคิดการเล่นสัมผัสคำกลอนของห้องที่ 4 และ 6 ใช้วิถีลงจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำในห้องที่ 7 และลงจบด้วยกระสวนสำเนียงโคราช (-สูงสูงต่ำ) เสียงประธานในห้องที่ 8

จากเสียงลูกตกท้ายประโยคของทำนอง ผู้วิจัยกำหนดให้เกิดความเชื่อมโยงกันตามแนวคิดต้นรากฉันทลักษณ์ของเพลงโคราชประยุกต์ในลำดับที่ 2 ที่นิยมใช้กลอนเพลงก้อมเป็นกลอนในการประพันธ์ ซึ่งกลอนเพลงก้อมมีลักษณะการเล่นสัมผัสคำสุดท้ายของประโยคสั้น ๆ ด้วยคำที่ผันเสียงวรรณยุกต์หรือสะกดเหมือนกัน จึงกำหนดเสียงลูกตกเสียงฟาสัมผัสกับเสียงลาเสียงสุดท้ายของประโยคแรก เป็นเสียงคู่ 3 คู่เสนาะ ทั้งนี้ เสียงฟาที่ปรากฏเป็นไปตามแนวคิดการยืนเสียงฟาเฉพาะลูกตกสุดท้ายของทั้ง 4 ประโยค (ลฟซฟ) ซึ่งเป็นลักษณะเด่นตามวิวัฒนาการเพลงโคราชแบบประยุกต์ในลำดับที่ 2 ดังนี้

----	----	----	----	----	----	----	---ล
----	----	----	----	----	----	----	---ฟ
----	----	----	----	----	----	----	---ซ
----	----	----	----	----	----	----	---ฟ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนองที่ 2 แนวคิดแปลกใหม่หลากหลาย

--ฟฟ	-ท-ท	ฟทดรำ	-รำดท	-ซ-ซ	ฟซ-ท	-ฟ-ร	รรรร
(--ฟร	-รฟซ	--ฟท	-ทดรำ	--ฟท	ดรำ--)	ฟรดท	-รำทดำ
(---รำ	ทดำ--)	(ทซรำดำ	ทรฟซ)	(---ร	ฟซ--)	(ฟซฟร	ฟรฟด)
(---ร	ฟด--)	(ฟซฟร	ฟรฟด)	(---ร	ฟด--)	(ฟรฟซ	-ซดำท)

จากกลุ่มเสียง ฟซลXดรX ในทำนองที่ 1 ได้เปลี่ยนใช้กลุ่มเสียง ทดรXฟซX เพื่อสะท้อนความแปลกใหม่และหลากหลายของกลอนในแบบประยุกต์ ในแง่ของมนุษย์และสังคมเปรียบเสมือนช่วงสมัยที่สิ่งต่าง ๆ ได้ปรับเปลี่ยนเพื่อให้เกิดสอดคล้องกับความต้องการของกลุ่มคนรุ่นใหม่ ซึ่งสิ่งใหม่และความบันเทิงรูปแบบใหม่มีผลต่อการรับรู้ของคนในสังคม ด้วยแนวคิดดังกล่าว ผู้วิจัยเพิ่มกระสวนจากทำนองที่ 1 คือ (-X-X) (XXX) ให้เกิดความใหม่ที่แตกต่างจากเดิมด้วยการใช้พยางค์โน้ตติด ๆ กันแบบจังหวะยกและแบบเก็บมากขึ้น เพื่อสอดคล้องกับความบันเทิงรูปแบบใหม่ที่เน้นความสนุกสนาน ได้แก่ (-XX -XXX) (-XX XX--) (---X XX--) (XXXX XXXX) โดยกระสวนทำนองที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่สอดคล้องตามผลการวิจัยเรื่องเพลงโคราชแบบประยุกต์ที่พบว่านิยมใช้โน้ตในกระสวนจังหวะยกและจังหวะเก็บสลับกัน แบบ 2 – 4 พยางค์ ในขณะเดียวกันได้ตกแต่งลักษณะสำนวนแบบบังคับทาง สำนวนการเหลื่อม สำนวนขัดอย่างผสมผสาน และทำนองที่ใช้แนวคิดการเล่นสัมผัสคำกลอนในห้องที่ 4 และ 6 เช่นเดียวกับทำนองที่ 1 เพื่อสะท้อนความใหม่ที่หลากหลายของสำนวนกลอนบนฐานของความเป็นพื้นบ้าน ประกอบกับการใช้โน้ตที่ให้สำเนียงโคราชสูงต่ำสลับกันภายในห้อง สำหรับทำนองที่ 2 ประกอบด้วย 4 ประโยค มีรายละเอียดการประพันธ์ดังนี้

ทำนองที่ 2 (ประโยคที่ 1)

--ฟฟ	-ท-ท	ฟทดรำ	-รำดท	-ซ-ซ	ฟซ-ท	-ฟ-ร	รรรร

ทำนองสารัตถะ

---ท	---ซ	---ท	---ท	---ร	---ท	---ด	---ร

ประโยคที่ 1 วรรคท้ายยังคงดำรงกระสวนทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (--XX) (-X-X) (XXXX) (-XXX) ต่อเนื่องจากทำนองที่ 1 เพื่อเป็นการเอื้อกันระหว่างสำนวน หากแต่ตกแต่งทำนองด้วยการใช้เสียงที เสียงประธาน ของกลุ่มเสียง ทดรXฟซX มาสอดแทรกสำนวนวรรคท้า เพื่อเป็นเตรียมที่จะเปลี่ยนกลุ่มเสียง จากทำนองสารัตถะเดิมได้กำหนดเสียงซอลในห้องที่ 2 แต่ผู้วิจัยได้ปรับตามความเหมาะสม ด้วยแนวคิดการยืนเสียงประธานของกลุ่มเสียง ทดรXฟซX ในลักษณะการฉายโน้ตในกลุ่มเสียง ฟซลXดรX ตลอดวรรคท้า เพื่อความเชื่อมโยงและเอื้อต่อสำนวน ก่อนที่จะลงจบ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

วรรคท้าด้วยลูกตกเสียงสุดท้ายเสียงประธานกลุ่มเสียงใหม่ ทดรXฟซX เป็นสัญญาณเริ่มกลุ่มเสียงใหม่และส่งต่อไปยังวรรครับ

วรรครับใช้เสียงซอล คู่ 3 คู่เสนาะของเสียงที ในห้องที่ 5 เพื่อเชื่อมระหว่างวรรคอย่างกลมกลืนด้วยกระสวนปกติ (-X-X) แต่เพิ่มวิธีการสะบัดเสียง (-ซ-ซซซ ฟซ-ท) เพื่อความโดดเด่นและเสมือนวิวัฒน์เพลงประยุกต์ที่กระตุ้นการรับฟังเพลงโคราชของคนในสังคม ด้วยการสร้างสิ่งดึงดูดความสนใจ ถัดไปในห้องที่ 6 ใช้กระสวนที่พบบ่อยในเพลงโคราช (XX-X) โดยใช้โน้ตวิธีขึ้น (ฟซ-ท) เสียงทีที่กำหนดได้กระทำตามแนวคิดการเล่นสัมผัสคำกลอนในห้องที่ 4 และ 6 ก่อนปรับใช้สำนวนในวิถีลงและยืนเสียงในห้องที่ 7 และ 8 เพื่อความหลากหลาย จบด้วยลูกตกเสียงเร เป็นการท้าในประโยคถัดไป

ทำนองที่ 2 (ประโยคที่ 2)

(--ฟร	-รฟซ	--ฟท	-ทดรำ	--ฟท	ดรำ--)	ฟรดท	-รำทดำ

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	---ซ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ร	---ฟ	---ด

ประโยคที่ 2 วรรคท้าได้ปรับจากกระสวนทำนองในประโยคที่ 1 ให้สนุกสนานแบบซ้ำ ๆ สำนวนอย่างเพลงพื้นบ้าน (--XX) (-XXX) (--XX) (-XXX) โดยที่ยังคงกระสวนบ้างห้องไว้เหมือนเดิม เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องจากทำนองที่ 1 วรรคท้าเริ่มต้นด้วยเสียงฟา คู่ 5 คู่เสนาะของประธาน และลงเสียงลูกตกเสียงเร คู่ 3 คู่เสนาะของเสียงฟาในห้องที่ 4

วรรคท้าตกแต่งให้สำนวนวิถีขึ้นอย่างสัมพันธ์กับทำนองสารัตถะ (-ฟ-ซ-ฟ-ร) หากแต่ปรับใช้แนวคิดสำเนียงโคราชสูงต่ำสลับกันอย่างสนุกสนานด้วยสำนวนการเหลื่อม สะท้อนลีลาที่หลากหลายของกลอนประยุกต์ เริ่มวรรคโดยใช้โน้ตห้องที่ 1 เสียงสูงต่ำ ห้องที่ 2 โน้ตเสียงต่ำสูงสูง ห้องที่ 3 โน้ตเสียงต่ำสูง และห้องที่ 4 โน้ตเสียงต่ำสูงสูง ซึ่งในภาพรวมของวรรคท้าจึงทำให้เกิดลักษณะเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ด้วยกระสวนจังหวะยก (--XX -XXX) ได้ปรับใหม่จากกระสวนในประโยคที่ 1 เพื่อให้เอื้อต่อสำนวนกลอน และสะท้อนการผสมผสานลักษณะทำนองที่เรียบง่ายอย่างเพลงพื้นบ้าน ลงจบวรรคท้าด้วยเสียงเร คู่ 3 คู่เสนาะของเสียงประธาน เชื่อมไปยังวรรครับ

วรรครับ ห้องที่ 5 ใช้เสียงฟาเชื่อมไปลูกตกเสียงที คู่ 3 คู่เสนาะของเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงลูกตกของห้องก่อนหน้า ปรับแต่งสำนวนห้องที่ 5 และ 6 ด้วยกระสวนที่แตกต่างจากห้องก่อนหน้าด้วยจังหวะยก (--XX XX--) เพื่อความโดดเด่น สิ้นสุดสำนวนเหลื่อมในห้องที่ 6 การ สร้างสรรค์สำนวนการเหลื่อม เพื่อสะท้อนการสร้างสรรค์ที่เรียบง่ายแต่สนุกสนาน ตอบสนองการรับฟังเพลงโคราชในรูปแบบใหม่ ทั้งนี้ ห้องที่ 5 และ 6 (--ฟท ดรำ--) เป็นการซ้ำทำนองแต่ปรับกระสวนจากห้องที่

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3 และ 4 จากนั้น ลูกตกเสียงเรในห้องที่ 6 ได้กำหนดตามแนวคิดการเล่นสัมผัสคำกลอนในห้องที่ 4 และ 6 เช่นเดียวกับประโยคก่อนหน้าอย่างสัมพันธ์กัน ก่อนปรับสำนวนในห้องที่ 7 ด้วยวิถีลงแบบเก็บ (XXXX) และจบประโยคที่ 2 ด้วยการใช้โน้ตที่ให้สำเนียงโคราชสูงต่ำสลับกันภายในห้อง (-รำทดำ) ลงจบด้วยลูกตกเสียงโดสูง (เสียงรองประธาน) เป็นการท้าในประโยคถัดไป

ทำนองที่ 2 (ประโยคที่ 3)

(---รำ	ทดำ--)	(ทซรำดำ	ทรฟซ)	(---ร	ฟซ--)	(ฟซฟร	ฟรฟด)

ทำนองสารัตถะ

---ร	---ด	---ร	---ซ	---ร	---ซ	---ร	---ด

ประโยคที่ 3 วรรคท้า ได้ปรับใช้จากกระสวนทำนองในประโยคที่ 2 จากเดิมประโยคที่ 2 คือ (--XX) (-XXX) (--XX) (-XXX) ปรับใช้เป็น (---X) (XX--) (XXXX) (XXXX) ตลอดวรรคท้าและซ้ำกระสวนเดิมอีกครั้งในวรรครับ ด้วยลักษณะสำนวนขัด เพื่อเพิ่มความรุกเร้าให้ทำนองเกิดความสนุกสนานแบบซ้ำ ๆ สำนวนอย่างเรียบง่าย

วรรคท้าเริ่มต้นด้วยเสียงเรสูง คู่ 3 คู่เสนาะของประธาน ใช้เรสูงเชื่อมต่อจากเสียงโดสูงก่อนหน้า ดำเนินทำนองด้วยเสียงสูงต่ำสูงในห้องที่ 1 และ 2 สลับกับวิถีขึ้นลงขึ้นในห้องที่ 3 และ 4 ด้วยลักษณะโน้ตที่ให้สำเนียงโคราชสูงต่ำสลับกันภายใน (---รำ ทดำ--) (ทซรำดำ ทรฟซ) สำหรับสำนวนวรรคท้า ผู้วิจัยได้ตกแต่งทำนองวรรคท้าด้วยให้เป็นสำนวนยืนเสียงเรและวิถีลงมายังเสียงโดสูงและเสียงซอลอย่างสัมพันธ์กับทำนองสารัตถะ (-รำ-ดำ-รำ-ซ) หากแต่ปรับใช้แนวคิดสำเนียงโคราชสูงต่ำสลับกัน ผสมผสานกระสวนทำนองที่ใหม่กว่าเดิม เพื่อความสนุกสนาน ก่อนลงจบวรรคท้าด้วยลูกตกเสียงซอล คู่ 6 คู่เสนาะของเสียงประธาน เชื่อมไปยังวรรครับ

วรรครับ ห้องที่ 5 ผู้วิจัยใช้ดำรงกระสวนเดียวกับวรรคท้า โดยใช้ลูกตกเสียงเร คู่ 3 คู่เสนาะของเสียงประธานในห้องที่ 5 เชื่อมไปยังห้องที่ 6 ด้วยลูกตกเสียงซอล เสียงซอลกระทำตามแนวคิดการเล่นสัมผัสคำกลอนในห้องที่ 4 และ 6 ต่อเนื่องในห้องที่ 7 และ 8 ด้วยกระสวนเดียวกับห้องที่ 3 และ 4 แต่ปรับการใช้โน้ตในวิถีลง เพื่อลงจบวรรค โดยลงจบด้วยลูกตกเสียงโดต่ำ (เสียงรองประธาน) เป็นเสียงต่ำตรงข้ามกับเสียงโดสูงลูกตกสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า สะท้อนการเล่นสัมผัสระหว่างประโยคตามแนวคิดเพลงก้อม เสียงโดสุดท้ายยังถือเป็นการท้าในประโยคถัดไป

ทำนองที่ 2 (ประโยคที่ 4)

(---ร	ฟด--)	(ฟซฟร	ฟรฟด)	(---ร	ฟด--)	(ฟรฟซ	-ซดำท)

ทำนองสารัตถะ

---ร	---ฟ	---ร	---ด	---ฟ	---ร	---ด	---ท

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ประโยคที่ 4 เป็นการดำรงกระสวนทำนองเดียวกับประโยคที่ 3 ทุกประการ (---X) (XX--) (XXXX) (XXXX) เป็นการซ้ำกระสวนเดิมระหว่างวรรคท้าและวรรครับเช่นกัน ตกแต่งทำนองในลักษณะสำนวนขัด เพื่อความแปลกใหม่ รุกเร้า สนุกสนาน แบบซ้ำ ๆ สำนวนอย่างเพลงพื้นบ้าน ได้ปรับห้องสุดท้ายด้วยแนวคิดสำเนียงโคราช

วรรคท้าเป็นการนำเสียงโด เสียงสุดท้ายของประโยที่ 3 มายืนเสียงตลอดวรรคท้าในห้องที่ 2 4 และ 6 เริ่มต้นวรรคท้าด้วยเสียงเรเพื่อเป็นการเชื่อมเสียงจากเสียงโดก่อนหน้า ตกแต่งทำนองด้วยวิถีลงในห้องที่ 1 และ 2 สลับกับการยืนเสียงฟาในลักษณะคำคู่ (XAXa) (ฟXฟx) ในห้องที่ 3 และ 4 สะท้อนลักษณะคำที่ใช้ในเพลงโคราช สำหรับสำนวนวรรคท้า ผู้วิจัยได้ดำรงสำนวนยืนเสียงและวิถีลงเช่นเดียวกับวรรคท้าในประโยคที่ 3 ซึ่งมีความสัมพันธ์กับทำนองสารัตถะ (-ร-ฟ-ร-ด) หากแต่ปรับใช้โน้ตเสียงปกติ ไม่ใช่เสียงสูงอย่างประโยคก่อนหน้า เพื่อความใหม่และหลากหลาย ก่อนลงจบด้วยลูกตกเสียงโด เสียงรองประธาน เชื่อมไปยังวรรครับ

วรรครับ ห้องที่ 5 ผู้วิจัยดำรงกระสวนเดียวกับวรรคท้าในลักษณะสำนวนขัด โดยใช้ลูกตกเสียงเร คู่ 3 คู่เสนาะของเสียงประธานเชื่อมไปยังห้องที่ 6 ด้วยเสียงฟาก่อนลงลูกตกเสียงโดในวิถีลง เสียงโดกระทำตามแนวคิดการเล่นสัมผัสคำกลอนในห้องที่ 4 และ 6 ต่อเนื่องในห้องที่ 7 และ 8 ด้วยกระสวนเดียวกับห้องที่ 3 และ 4 วิถีลงแบบเก็บ (XXXX) (XXXX) หากแต่ตกแต่งห้องที่ 8 ด้วยแนวคิดสำเนียงโคราชสูงต่ำสลับกันภายในห้อง (-ซดฑ) เพื่อเป็นสัญลักษณ์ส่งท้ายการหมดกลุ่มเสียง ทดรXฟซX ลงจบด้วยลูกตกเสียงที เสียงประธาน ของทำนองโดยสมบูรณ์

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ลงจบตามแนวคิดสำเนียงโคราชสูงต่ำสลับกันภายในห้องที่ 8 ประโยคที่ 4 ซึ่งสัมผัสกับประโยคที่ 2 ของทำนองที่ 2 (XXXX -XXX) สะท้อนการเล่นสัมผัสกลอนเพลงก้อม เสมือนการสัมผัสการผันวรรณยุกต์ในทิศทางเดียวกัน

ทำนองที่ 3 แนวคิดเสน่ห์เพลงโคราช

--ทฟ	ทททท	ฟซทดฺ	ซทดฺรฺ	-ฟ-ฟ	-ซฟร	ดรฟซ	ลรฟซ
--ซซ	ซซ--	ดรฟซ	ลรฟซ	-รฟร	ดรฟซ	-ดฺ-ล	-ลซฟ

จากกลุ่มเสียง ทดรXฟซX ของทำนองที่ 2 ได้เปลี่ยนกลุ่มเสียงเป็น ฟซลXดรX ในทำนองที่ 3 อีกครั้ง เพื่อจุดประสงค์ที่จะสะท้อนวิวัฒนาการ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการประยุกต์ยังคงพัฒนาบนฐานของความดั้งเดิม ด้วยการใช้กลอนก้อม หมอเพลงยังคงให้ความสำคัญไม่ได้ขาดหายไป แต่อย่างไร จึงนำมาซึ่งมาเปลี่ยนกลุ่มเสียงสู่ความเป็นต้นรากอีกครั้ง โดยผู้วิจัยได้ทำการปรับกระสวนจากทำนองที่ 1 และ 2 ให้มีความกระชับอย่างลักษณะเก็บมากขึ้น เช่น (-XXX) (-XXX) ผสมผสานกระสวนทั่วไปที่ปรากฏในทำนองที่ 1 และ 2 เช่น (--XX) (XX--) (-X-X) (-XXX) เพื่อนำมาสรุปความ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เสมือนการอ้างถึงนัยต่าง ๆ ที่ปรากฏตลอดเพลงชนนิยม ประกอบกับการตกแต่งทำนองด้วยลักษณะสำนวนแบบบังคับทาง ทำนองที่ใช้แนวคิดการเล่นสัมผัสคำกลอนในห้องที่ 4 กับ 6 และห้องที่ 8 กับห้องที่ 4 ในประโยคถัดไป และการใช้โน้ตที่ให้สำเนียงโคราชสูงต่ำสลับกันภายในห้อง เพื่อสะท้อนความหลากหลายของสำนวนบนฐานของความเป็นพื้นบ้าน สำหรับทำนองที่ 3 ประกอบด้วย 2 ประโยค มีรายละเอียดการประพันธ์ดังนี้

ทำนองที่ 3 (ประโยคที่ 1)

--ทฟ	ททททท	ฟซทดˌ	ซทดˌรˌ	-ฟ-ฟ	-ซฟร	ดรฟซ	ลรฟซ

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	---ท	---ด	---ร	---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ

ประโยคที่ 1 วรรคท้าได้ใช้สร้างกระสวนทำนองลักษณะเก็บตลอดวรรคท้า เพื่อสะท้อนคำร้องในแบบกระชับและจำนวนคำถี่ ๆ อย่างคำร้องในเพลงโคราชประยุกต์ (--XX) (XXXX) (XXXX) (XXXX) เริ่มวรรคท้าด้วยการดำรงกลุ่มเสียง ทดรXฟซX มาก่อน 1 วรรค โดยห้องที่ 1 ใช้กระสวนจังหวะยกกระชับ (--XX) เพื่อความต่อเนื่องจากท้ายทำนองที่ 2 แต่ตกแต่งทำนองด้วยการใช้เสียงที เสียงประธานของกลุ่มเสียง ทดรXฟซX เพื่อเชื่อมสู่ลูกตกเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงประธานของกลุ่มเสียง ฟซลXดรX (จะดำเนินกลุ่มเสียงโดยสมบูรณ์ในวรรคถัดไป) อีกทั้ง เพื่อให้เกิดความปลั่งจำเพาะอย่างสำเนียงโคราชที่มีเสียงสูงต่ำก่อน (--ทฟ) จากนั้น ยืนเสียงทีในห้องที่ 2 ตกแต่งทำนองแบบวิถีขึ้นลักษณะเถาวัลย์ในห้องที่ 3 ไปจบเสียงสุดท้ายของห้องที่ 4 วรรคท้าด้วยเสียงเรสูง เพื่อท้าในวรรคถัดไปและเป็นสัญลักษณ์แสดงการเปลี่ยนกลุ่มเสียงใหม่เป็นกลุ่มเสียง ฟซลXดรX

วรรครับ เป็นการกลับมาใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX โดยสมบูรณ์อีกครั้ง เริ่มด้วยเสียงประธานของกลุ่มเสียงในห้องที่ 5 ด้วยกระสวนปกติแบบยืนเสียง (-X-X) ต่อเนื่องด้วยห้องที่ 6 แบบโน้ต 3 พยางค์วิถีลงด้วยเสียงลูกตกเสียงเร (-XXX) เพื่อความโดดเด่น เสียงเรที่กำหนดได้กระทำตามแนวคิดการเล่นสัมผัสคำกลอนในห้องที่ 4 และ 6 จากนั้น ปรับใช้สำนวนเก็บอย่างวรรคท้า โดยห้องที่ 7 เป็นโน้ต 4 พยางค์ในวิถีขึ้น (ดรฟซ) สลับกับห้องที่ 8 เป็นโน้ตแบบเสียงสูงต่ำอย่างสำเนียงโคราชในวิถีขึ้นเช่นกัน (ลรฟซ) ลงจบประโยคด้วยเสียงซอล (เสียงรองประธาน) เพื่อท้าในประโยคถัดไป

ผู้วิจัยได้กำหนดแนวคิดเสน่ห์เพลงโคราช หมายถึง เป็นการสรุปความเสมือนการอ้างถึงนัยต่าง ๆ เกี่ยวกับรากฐานเพลงโคราชดั้งเดิมที่ดำรงอยู่ในเพลงโคราชประยุกต์ จึงนำมาสะท้อนผ่านลีลาของกระสวนทำนองแต่ละห้อง ผสมผสานการใช้โน้ตลักษณะต่าง ๆ ตามที่ได้อธิบายไว้ในประโยคที่ 1 โดยกระสวนในประโยคที่ 1 สรุปได้ 3 ลักษณะ (--XX) (XXX) (-XXX)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองที่ 3 (ประโยคที่ 2)

--ซซ	ซซ--	ดรฟซ	ลรฟซ	-รฟร	ดรฟซ	-ดˌ-ล	-ลซฟ

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ซ	---ล	---ฟ

ประโยคที่ 2 เป็นการซ้ำวรรค สะท้อนอัตลักษณ์เพลงพื้นบ้านลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียว ซึ่งเป็นผลการวิจัยที่พบว่าเป็นความโดดเด่นของกลอนที่ใช้ในเพลงโคราชแบบประยุกต์ในลำดับที่ 2 ดังนั้น วรรคท้าในประโยคที่ 2 จึงเหมือนกันวรรครับประโยคที่ 1 ทุกประการ หากแต่ปรับห้องที่ 1 และ 2 ให้ใช้กระสวนที่กระชับขึ้น (--XX XX--) โดยนำโน้ตสุดท้ายของประโยคที่ 1 มาใช้เป็นการยืนเสียงในกระสวนดังกล่าว (--ซซ ซซ--) แล้วยืนเสียงซอลตลอดห้องที่ 3 และ 4 ด้วยวิถีขึ้นเช่นเดียวกับประโยคที่ 1 จบวรรคท้าด้วยเสียงซอล ท้าไปยังวรรครับ ทั้งนี้ วรรครับเป็นการลงจบเพลงชนนิยม ดังนั้น จึงกำหนดใช้กระสวนทำนองและโน้ตที่ต่างจากประโยคที่ 1 เพื่อเป็นสัญลักษณ์ โดยห้องที่ 5 ด้วยการยืนเสียงเรแบบเสียงต่ำสูงต่ำ (-รฟร) โดยเสียงเรเป็นคู่เสนาะของเสียงซอลก่อนหน้าเพื่อเชื่อมระหว่างวรรค จากนั้นห้องที่ 6 ใช้โน้ต 4 พยางค์วิถีขึ้นเพื่อไปเชื่อมยังเสียงโดสูงและเสียงลูกตกเสียงลาในห้องที่ 7 ทั้งนี้ ห้องที่ 7 และ 8 เป็นการใช้สำนวนในวิถีลงแบบ (-X-X -XXX) ด้วยสำเนียงที่ปลั่งจำเพาะอย่างสำเนียงลาว สะท้อนเสน่ห์ความเป็นโคราช (-ลดˌ-ล -ลซฟ) ลงจบทำนองด้วยเสียงฟา เสียงประธานโดยสมบูรณ์

การผสมวงกำหนดใช้วงเครื่องสายผสมโทนโคราชต่อเนื่องจากเพลงก่อนหน้า สร้างสรรค์จังหวะและหน้าทับสอดคล้องตามแนวคิดเพลงชนนิยม สะท้อนความต้องการรับฟังเพลงโคราชของคนรุ่นใหม่ ในลักษณะเรียบง่าย ผสมผสานความแปลกใหม่ หลากหลาย โดยตกแต่งหน้าทับและจังหวะตามลักษณะกระสวนทำนองเพลงชนนิยม ผสมผสานกับแนวคิดแบบซ้ำสำนวนอย่างร้อยเนื้อทำนองเดียว การสะท้อนวิวัฒน์เพลงโคราชในกลุ่มประยุกต์ลำดับที่ 2 โดยสำเร็จเป็นหน้าทับชื่อหน้าทับชนนิยม ดังนี้

หน้าทับแปรสังคม (เปรียบเทียบกับหน้าทับชนนิยม)

-ปทท	ปป-	-ปทท	ปป--	-ปทท	ปททป	-ปทท	ทปทท
-XXX	XX--	-XXX	XX--	-XXX	XXXX	-XXX	XXXX

หน้าทับชนนิยม (ตกแต่งใหม่)

--โท่นโท่น	โท่นโท่น--	ป๊ะป๊ะป๊ะป๊ะ	--ป๊ะป๊ะ	--โท่นโท่น	โท่นโท่น--	ป๊ะป๊ะป๊ะป๊ะ	--โท่นโท่น
--XX	XX--	XXXX	--XX	--XX	XX--	XXXX	--XX

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จากหน้าทับข้างต้น ได้ตกแต่งโดยใช้กระสวนทำนองแบบพยางค์ติดกันตามที่ปรากฏในเพลงชนนิยม ได้แก่ (--XX) (XX--) (-XXX) (-XXX) มาเป็นต้นรากในการสร้างสรรค์หน้าทับชนนิยม เปรียบเทียบกับหน้าทับแปรสังคมจะพบว่า แตกต่างเรื่องความกระชับ ที่หน้าทับชนนิยมเน้นมากกว่าในลักษณะกระสวนพยางค์ติดสลับกันในจังหวะยก ลักษณะกระสวนที่ตกแต่งใหม่สะท้อนความพื้นบ้าน ลักษณะร้อยเนื้อทำนองเดียว เรียบง่ายและเข้าใจได้ง่าย สอดคล้องตามแนวคิดเพลงชนนิยมที่สะท้อนการตอบสนองการฟังเพลงโคราชด้วยแนวทางประยุกต์ ในขณะเดียวกัน ผู้วิจัยได้นำโครงสร้างของหน้าทับเพลงแปรสังคม ซึ่งมีแนวคิดจากจังหวะสามช่า สะท้อนบทบาททางสังคมที่ได้จากดนตรีลูกทุ่ง มาใช้ประกอบการสร้างสรรค์ด้วยเช่นกัน สำเร็จเป็นหน้าทับชนนิยมดังนี้

หน้าทับแปรสังคม

ปึะโท่นโท่น	โท่นโท่น--	ปึะโท่นโท่น	ปึะปึะ--	ปึะโท่นโท่น	ปึะโท่นโท่นปึะ	ปึะโท่นโท่น	โท่นปึะโท่นโท่น
-XXX	XX--	-XXX	XX--	-XXX	XXXX	-XXX	XXXX

หน้าทับแปรสังคม (โครงเสียงสุดท้ายของห้อง)

---โท่น	---โท่น	---โท่น	--ปึะ	---โท่น	---โท่น	---โท่น	---โท่น
-XXX	XX--	-XXX	XX--	-XXX	XXXX	-XXX	XXXX

หน้าทับชนนิยม (ตกแต่งใหม่จากโครงเสียงข้างต้น)

--โท่นโท่น	โท่นโท่น--	ปึะปึะปึะปึะ	--ปึะปึะ	--โท่นโท่น	โท่นโท่น--	ปึะปึะปึะปึะ	--โท่นโท่น
--XX	XX--	XXXX	--XX	--XX	XX--	XXXX	--XX

จังหวะฉิ่งสร้างสรรค์เพื่อเป็นสะท้อนเรื่องความใหม่ หลากหลายและสนุกสนานต่างจากเพลงแปรสังคม ซึ่งจากเดิมจังหวะฉิ่งเพลงแปรสังคมมีลักษณะแบบดั้งเดิมผสมผสานอยู่บ้าง มีการใช้อัตราจังหวะชั้นเดียวของไทย สะท้อนความเป็นดั้งเดิมภายใต้ความสร้างสรรค์แบบประยุกต์ ในขณะที่ เพลงชนนิยมมุ่งสร้างสรรค์เพื่อตอบสนองการรับฟังเพลงโคราชของกลุ่มคนรุ่นใหม่ ดังนั้น จังหวะยังคงสอดคล้องตามกระสวนหน้าทับเพลงชนนิยม โดยตกแต่งเพิ่มเติมตามความเหมาะสม ปรากฏเป็นกระสวนจังหวะ (---X) (-X--) (XXXX) (--XX) ดังนี้

จังหวะฉิ่งเพลงแปรสังคม

ลักษณะที่ 1 จังหวะอิสระ (ต้นรากการสร้างสรรค์)

---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ	---ฉิ่ง	-ฉับ-ฉับ
---X	-X-X	---X	-X-X	---X	-X-X	---X	-X-X

ลักษณะที่ 2 จังหวะสามัญ (ต้นรากการสร้างสรรค์)

-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

หน้าทับชนนิยม (ต้นรากการสร้างสรรค์)

--โท่นโท่น	โท่นโท่น--	ป๊ะป๊ะป๊ะป๊ะ	--ป๊ะป๊ะ	--โท่นโท่น	โท่นโท่น--	ป๊ะป๊ะป๊ะป๊ะ	--โท่นโท่น
--XX	XX--	XXXX	--XX	--XX	XX--	XXXX	--XX

จังหวะเพลงชนนิยม (ตกแต่งใหม่)

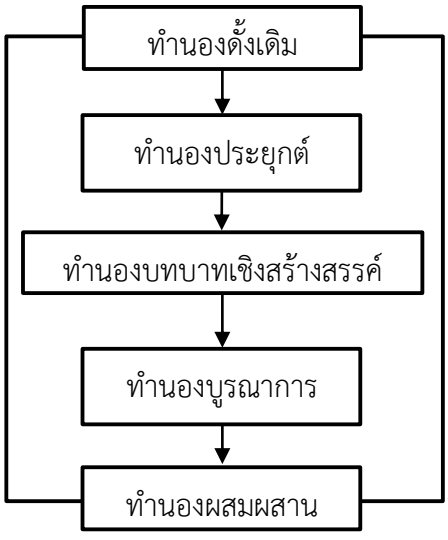
---ฉิ่ง	-ฉิ่ง--	ฉิ่งฉับฉิ่งฉับ	--ฉิ่งฉับ	---ฉิ่ง	-ฉิ่ง--	ฉิ่งฉับฉิ่งฉับ	--ฉิ่งฉับ
---X	-X--	XXXX	--XX	---X	-X--	XXXX	--XX

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4.2.8.2 ทำนองเชื่อมประยุกต์

การบรรเลงทำนองเชื่อมประยุกต์ต่อจากเพลงชนนิยม เป็นการบรรเลงครั้งที่ 2 โดยลักษณะการดำเนินทำนองและการกำกับจังหวะหน้าทับ ปรากฏเหตุผลที่มาและลักษณะการประพันธ์ตามที่ได้อธิบายไว้ในเรื่องทำนองเชื่อมประยุกต์แล้วทุกประการ การบรรเลงทำนองเชื่อมครั้งนี้เป็นการเชื่อมไปยังวิวัฒนาการเพลงโคราชแบบประยุกต์ลำดับที่ 3 สาเหตุที่ไม่มีการเปลี่ยนทำนองเชื่อม เนื่องด้วยผลการวิจัยพบว่า เพลงโคราชประยุกต์ทั้งลำดับที่ 1 2 และ 3 ยังคงนิยมการร้องสร้อยประสานระหว่างบทกลอนเช่นเดียวกัน ซึ่งมีที่มาจากการร้องสร้อยอย่างในกลอนโคราช ผู้วิจัยจึงใช้ทำนองเชื่อมประยุกต์เพลงเดียวกันในการเชื่อมเพลงระหว่างลักษณะแบบประยุกต์ในลำดับที่ 1 2 และ 3 เพื่อสะท้อนรูปแบบการร้องเพลงโคราชแบบประยุกต์

4.2.9 เพลงนวัตสมัย



ภาพที่ 83 ทำนองเพลงนวัตสมัย

กลุ่มเสียงกำหนดใช้ 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเสียง ฟซลXดรX และ ทดรXฟซX ด้วยหลักการเปลี่ยนบันไดเสียงตามระเบียบ วิธีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นแนวคิดผสมผสานระหว่างกลุ่มเสียงเดิมและกลุ่มเสียงใหม่ เพื่อสะท้อนความคิดสร้างสรรค์ในเพลงโคราชแบบประยุกต์ในลำดับที่ 3 การเปลี่ยนบันได้เสียงเชื่อมโยงเรื่องวิวัฒน์จากเพลงโคราชแบบประยุกต์ลำดับที่ 1 (เพลงแปรสังคม) ลำดับที่ 2 (เพลงชนนิยม) สู่ลำดับที่ 3 (เพลงนวัตสมัย) ตามลำดับ ทั้งนี้ ความแตกต่างกับเพลงประยุกต์ 2 ลำดับแรกคือ ลำดับแรกเป็นวิวัฒนาการประยุกต์เพลงโคราชที่ใช้กลอนเพลงโคราช ลำดับที่ 2 เริ่มมีการใช้แนวคิดที่หลากหลายและสมัยใหม่ด้วยฉันทลักษณ์กลอนชนิดอื่น ๆ เช่น กลอนเพลงก้อม กลอนหัวเดียวและกลอนสี่สุภาพ ในขณะที่ลำดับที่ 3 ปรากฏการประยุกต์เชิงบูรณาการลำดับที่ 1 และ 2 ในสัดส่วนที่เท่ากันกับความเป็นลูกทุ่งหรือดนตรีสมัยใหม่ ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงกำหนดให้มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงภายในเพลง

เพลงนวัตสมัยมีเป้าหมายการประพันธ์เพื่อสะท้อนการบูรณาการความคิดสร้างสรรค์ของหมอเพลงที่ปรากฏสัดส่วนที่เท่ากันระหว่างเพลงโคราชและความเป็นทันสมัย จากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่งผลต่อความต้องการการรับฟังเพลงโคราช ความร่วมสมัยเริ่มเข้ามามีบทบาท เทคโนโลยีและการสร้างนวัตกรรมในช่วงหลังไม่สามารถค้านได้เลยว่าเป็นปัจจัยต่อการดำรงอยู่และการพัฒนารูปแบบการแสดงเพลงโคราชแบบประยุกต์ เพลงในลำดับที่ 3 เกิดการเปลี่ยนแปลงจนกระทั่งสามารถกล่าวได้ว่าเป็นนวัตกรรมเพลงโคราชเลยก็ว่าได้ ในการพัฒนาถึงขั้นสูงสุดพบว่าเป็นการช่วยส่งเสริมให้กลุ่มเยาวชนรุ่นใหม่เข้าถึงเพลงโคราชได้ง่ายขึ้น มีความเข้าใจมากขึ้น ดึงดูดความสนใจได้เป็นอย่างดี เป็นที่นิยมยอมรับอย่างกว้างขวาง อีกทั้ง เป็นสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นควบคู่ระหว่างงานสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์และการต่อยอดภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน มีการนำไปใช้ในมิติต่าง ๆ อย่างสร้างสรรค์ เช่น ด้านการศึกษา ด้านการประพันธ์เพลง ด้านสุขภาพหรือออกกำลังกาย ด้านพิพิธภัณฑ์ กล่าวได้ว่า เพลงโคราชในช่วงยุคนวัตกรรมมีบทบาทต่อมนุษย์และสังคมเชิงประจักษ์และสร้างสรรค์ เพลงโคราชเสมือนได้เปิดกว้างและเป็นที่ยอมรับต่อการนำไปใช้ในมิติต่าง ๆ ที่นอกเหนือจากการฟังเพื่อความบันเทิง ทั้งนี้ เพลงโคราชยังคงมีจุดยืนที่มั่นคงด้วยการดำรงไว้ซึ่งรากฐานของวัฒนธรรมเพลงโคราชอยู่เช่นกัน การพัฒนาจึงเปรียบเสมือนการฟื้นฟูและอนุรักษ์ในคราวเดียวกัน จึงไม่ทำให้เกิดการกลืนไปกับวัฒนธรรมที่ก้าวล้ำในยุคสมัยปัจจุบันแต่อย่างใด

กลอนเพลงที่ใช้ในการประยุกต์ลำดับที่ 3 พบว่า ยังคงนิยมที่เป็นต้นรากกลอนของเพลงโคราชแบบดั้งเดิมเช่นกัน คือ เป็นการใช้กลอนเพลงก้อม กลอนหัวเดียว อีกทั้ง พบว่าเพลงโคราชแบบประยุกต์ในลำดับที่ 3 ได้บูรณาการใช้แนวคิดการร้องทำนองโอ่ เพื่อเกริ่นนำ ปรากฏในเพลงโคราชรุ่งเรืองและเพลงโคราชขอต้อนรับ ทั้งนี้ ครูกำปั่น ข่อยนอก ได้อธิบายว่า การร้องโอ่ในเพลงแบบ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ประยุกต์มีหรือไม่ก็ได้ ไม่ถือว่าผิดแต่อย่างไร นอกจากนี้ พบว่ายังคงลักษณะกลอนแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวที่ยาวขึ้น แบบซ้ำทำนอง ซ้ำวรรค ซึ่งง่ายต่อการฟัง สนุกสนาน เกิดอารมณ์และอรรถรสร่วม สามารถเข้าไปเต้นร่วมกับวงดนตรีได้ ปรากฏเป็นแนวเพลงโคราชสมัยใหม่ที่ลงตัวด้วยลีลาจังหวะที่สนุกสนานเป็นหลัก กระสวนคำร้องกระชับ ทำนองโดดเด่นที่สุดคือการยืนเสียงเดิมในจำนวนถี่ ๆ เนื้อหาที่สะท้อนสถานภาพเหตุการณ์บ้านเมืองหรือการดำรงชีวิตของคนในยุคสมัยปัจจุบัน เช่นเดียวกับเพลงในลำดับที่ 2 และลำดับที่ 1 ของกลุ่มประยุกต์ โดยเพลงโคราชแบบประยุกต์ลำดับที่ 3 ยังคงใช้วงดนตรีลูกทุ่งผสมการร้อง การใช้หางเครื่องแทนการร่ายรำ ลักษณะเสียงร้องสูง ๆ ต่ำ ๆ ด้วยสำเนียงโคราชเนื้อหามีการใช้ภาษาไทยกลางผสมผสานในการร้อง ใช้คำไทยกลางผสมคำไทยโคราชมากขึ้น

จากความลักษณะข้างต้น จึงนำมาเป็นแนวทางในการกำหนดทำนองสารัตถะ โดยใช้เสียงในกลุ่มเสียง ฟซลXดรX และ ซลทXรมX ผนวกกับแนวคิดตามที่อธิบายไว้ข้างต้น เช่น การใช้คำคู่ (AXAx) การยืนเสียงหรือซ้ำลูกตกเสียงเดิม การใช้ซ้ำเสียงอย่างการสัมผัสตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม ความเรียบง่ายของสำนวน การซ้ำสำนวน โดยได้โครงสร้างลูกตกทำนองสารัตถะที่ยาวขึ้น 4 ประโยค จากเดิมเพลงชนนิยม จำนวน 10 ประโยค รวม 14 ประโยค การกำหนดโครงสร้างทำนองสารัตถะเบื้องต้นก่อนการตกแต่งทำนอง เน้นความแปลกใหม่จากเพลงอื่น ๆ โดยผู้วิจัยได้ทำการกำหนดลูกตกโดยเริ่มจากการแบ่งทำนองตามแนวคิดต่าง ๆ ประกอบด้วย ทำนองที่ 1 แนวคิดดั้งเดิม ทำนองที่ 2 แนวคิดประยุกต์ ทำนองที่ 3 แนวคิดบทบาทเชิงสร้างสรรค์ ทำนองที่ 4 แนวคิดบูรณาการ ทำนองที่ 5 แนวคิดการผสมผสาน สามารถอธิบายการกำหนดโครงสร้างทำนองสารัตถะได้ดังนี้

โครงสร้างลูกตกทำนองเพลงนวัตสมัย

----	---ฟ	---ร	---ฟ	----	---ซ	---ล	---ฟ
---ด	---ฟ	---ด	---ฟ	---ด	---ฟ	---ด	---ฟ
---ฟ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ร	---ซ
---ฟ	---ซ	---ล	---ฟ	---ฟ	---ซ	---ล	---ฟ
---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ
---ร̣	---ซ	---ท	---ซ	---ร̣	---ซ	---ท	---ซ
---ร̣	---ซ	---ท	---ซ	---ร̣	---ซ	---ท	---ซ
---ซ	--ท	---ร̊	---ท	---ร̊	--ท	---ท	---ท
---ซ	---ท	---ร̊	---ท	---ซ	---ท	---ร̊	---ท
---ฟ	---ซ	---ฟ	---ท	---ซ	---ท	---ร̊	---ท

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ร
---ร๋	---ฟ	---ซ	---ร	---ฟ	---ร	---ด	---ร
---ด	---ร	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ
---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ซ	---ล	---ฟ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองที่ 1 แนวคิดดั้งเดิม (1 ประโยค)

----	---ฟ	---ร	---ฟ	----	---ซ	---ล	---ฟ

ทำนองโอ่ (ต้นรากการประพันธ์)

โอ้	โอ โอ่ โอ้	เออ เอ๋อๆๆๆๆๆๆๆๆ	เอ้อ เอ่อ เออ เอย.....เอย
ฟ	ร ด ฟ	ซ ล ล ล ล ล ล.. ล	ซ ฟร ฟ

ทำนองที่ 1 แนวคิดดั้งเดิม กำหนดจากทำนองการร้องโอ้ ด้วยกลุ่มเสียง ฟซลXดรX เพื่อความต่อเนื่องจากเพลงก่อนหน้า โดยกำหนดลูกตกตามความสัมพันธ์

ทำนองที่ 2 แนวคิดประยุกต์ (3 ประโยค)

---ด	---ฟ	---ด	---ฟ	---ด	---ฟ	---ด	---ฟ
---ฟ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ร	---ซ
---ร	---ซ	---ล	---ฟ	---ร	---ซ	---ล	---ฟ

ทำนองที่ 2 แนวคิดประยุกต์ ด้วยกลุ่มเสียง ฟซลXดรX เพื่อความต่อเนื่องจากทำนองก่อนหน้า กำหนดลูกตกโดยใช้แนวคิดการจังหวะสามช่าที่นิยมเล่นด้วยกลองบองโก้ และคองก้า ปรากฏเสียงการตีจังหวะสามช่าว่า (---ปะ -ตึง-ตึง -ปะ-ติ๋ง -ติ๋ง-ตึง) ซึ่งได้นำมาถอดเป็นทำนอง (---ดำ -ฟ-ฟ -ฟ-ดำ -ดำ-ฟ) ดังนี้

---ด	-ฟ-ฟ	-ฟ-ด	-ด-ฟ
---ป๊ะ	-ตึง-ตึง	-ป๊ะ-ติ๊ง	-ติ๊ง-ตึง
---ป๊ะ	โท่น โท่น	ป๊ะ โท่น	โท่น ป๊ะ

อธิบายการตกแต่งโครงสร้างทำนองประยุกต์

---ด	---ฟ	---ด	---ฟ	---ด	---ฟ	---ด	---ฟ
---ฟ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ร	---ซ
---ร	---ซ	---ล	---ฟ	---ร	---ซ	---ล	---ฟ

ในแต่ละวรรค ผสมผสานการซ้ำวรรคท้าและวรรครับ สะท้อนกลอนแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว โดยเสียงสุดท้ายประโยคที่ 2 ปรับเป็นเสียงซอลให้มีเสียงสูงต่ำต่างจากลูกตกท้ายวรรคท้า เพื่อสะท้อนสำเนียงเสียงโคราชและสอดแทรกความแปลกใหม่ ประโยคที่ 3 ยังคงกำหนดลูกตกให้ยืนเสียงฟาแบบเรียงเสียงในวิถีขึ้นและวิถีลงลักษณะซ้ำวรรค จบประโยคด้วยเสียงฟา เสียงประธาน ของกลุ่มเสียงทำนองที่ 3 แนวคิดบทบาทเชิงสร้างสรรค์

---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ
---รฺ	---ซ	---ท	---ซ	---รฺ	---ซ	---ท	---ซ
---รฺ	---ซ	---ท	---ซ	---รฺ	---ซ	---ท	---ซ
---ซ	--ท	---รำ	---ท	---รำ	--ท	---ท	---ท

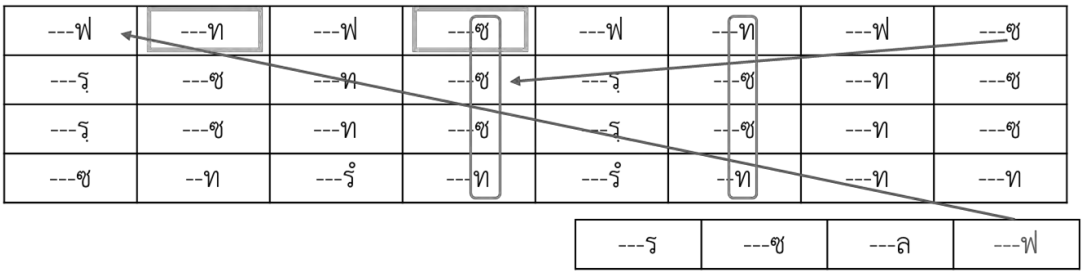
ทำนอง ลักษณะคำคู่ (ต้นรากการประพันธ์)

---A	---X	---A	---x	---A	---X	---A	---x
---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ

ทำนอง การนับจังหวะออกกำลังกาย (ต้นรากการประพันธ์)

---1	-2-3	-4-5	-6-7	-8-1	-2-3	-4-5	-6-7
---ซ	-ท-ท	-ท-ด	-ท-ท	-ท-ซ	-ท-ท	-ท-ด	-ท-ท
ต่ำ	กลาง กลาง	กลาง สูง	กลาง กลาง	กลาง ต่ำ	กลาง กลาง	กลาง สูง	กลาง กลาง
---รฺ	---ซ	---ท	---ซ	---รฺ	---ซ	---ท	---ซ
---รฺ	---ซ	---ท	---ซ	---รฺ	---ซ	---ท	---ซ

ทำนองที่ 3 แนวคิดบทบาทเชิงสร้างสรรค์ เป็นการเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง ทดรXฟซX เพื่อสะท้อนการวิวัฒนาการ



ประโยคที่ 1 ข้างต้นได้กำหนดใช้เสียงสุดท้ายของทำนองก่อนหน้าคือ เสียงฟา มาเชื่อมในห้องที่ 1 แล้วยืนเสียงต่อเนื่องลักษณะคำคู่ (A-X-A-x) แต่ละวรรค ด้วยวิธีการซ้ำวรรคท้าและวรรครับสะท้อนกลอนแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว โดยใช้เสียงทีและเสียงซอล ซึ่งมาจากจังหวะการนับออกกำลัง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

กายที่ถูกแปรค่าระดับเสียงเป็นโน้ตจากการนับ “1 2 3 4 5 6 7 8” ถอดเป็น เสียงต่ำ กลาง กลาง กลาง สูง กลาง กลาง กลาง โดยทำการถอดด้วยโน้ตในกลุ่มเสียง ทดรXฟซX ได้ว่า “เร ซอล ที ซอล” ตามจังหวะตก อีกทั้ง เสียงลูกตกดังกล่าวมีความสอดคล้องตามผลการวิจัยเรื่อง ลักษณะเพลงโคราชรุ่งเรื่อง กล่าวคือ มีลักษณะเสียงแบบวิถี ลง-ยืน ขึ้น-ยืน สลับกัน หรือ เสียงต่ำ กลาง สูง กลาง ดังนี้

ลักษณะเส้นแนวดำเนินทำนองเพลงโคราชรุ่งเรือง

-xxx –xx-	-x-x –x-x	xx-x –xx-	-xxx –xxx
ลง-ยืน	ลง-ยืน	**ขึ้น-ยืน**	ขึ้น-ยืน

ลักษณะการถอดเสียงจากการระดับเสียงในการนับเลขออกกำลังกาย

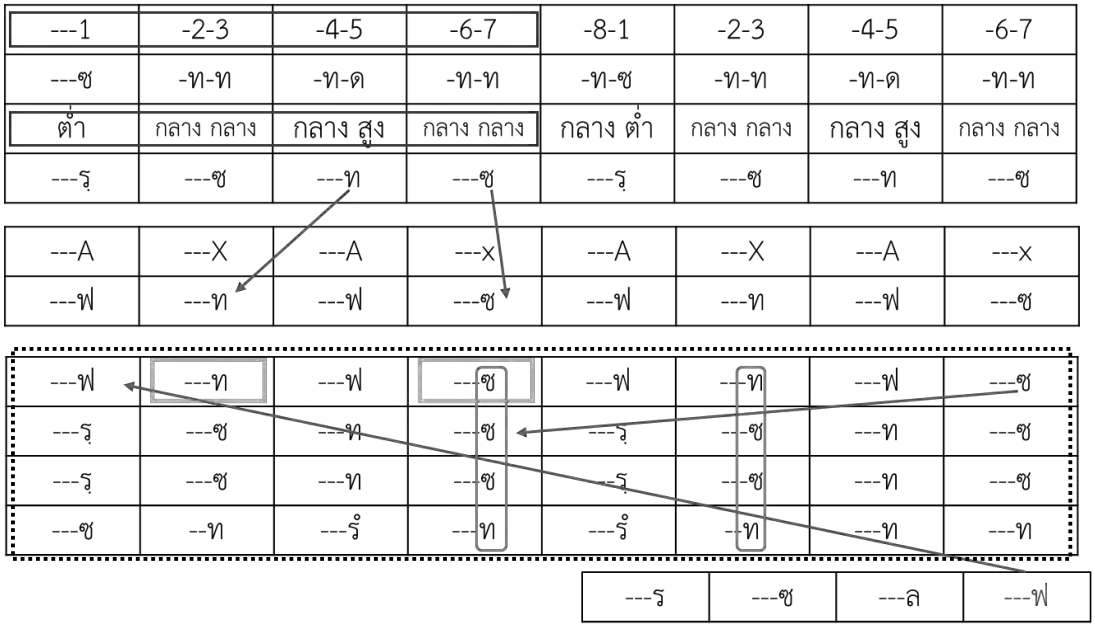
---1	-2-3	-4-5	-6-7	-8-1	-2-3	-4-5	-6-7
---ซ	-ท-ท	-ท-ด	-ท-ท	-ท-ซ	-ท-ท	-ท-ด	-ท-ท
ต่ำ	กลาง กลาง	กลาง สูง	กลาง กลาง	กลาง ต่ำ	กลาง กลาง	กลาง สูง	กลาง กลาง
---รฺ	---ซ	---ท	---ซ	---รฺ	---ซ	---ท	---ซ
---A	---X	---A	---x	---A	---X	---A	---x
---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ

ประโยคที่ 2 กำหนดลูกตกจากแนวคิดการใช้เพลงโคราชเพื่อสุขภาพและการออกกำลังกาย ผู้วิจัยยังคงนำการออกเสียงหนักเบาในการบอกจังหวะระหว่างการออกกำลังกายมาใช้เป็นแนวทางในการกำหนดลูกตก โดยนำประโยคที่ถอดจากโน้ตในกลุ่มเสียง ทดรXฟซX ตามจังหวะตก 1 ประโยคมาใช้ในประโยคที่ 2 และ 3 เพื่อสะท้อนการซ้ำทำนองเดิมในเพลงประยุกต์ดังนี้

---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ
---รฺ	---ซ	---ท	---ซ	---รฺ	---ซ	---ท	---ซ
---รฺ	---ซ	---ท	---ซ	---รฺ	---ซ	---ท	---ซ

ต่อเนื่องด้วยประโยคที่ 4 กำหนดลูกตกในวิถีที่แตกต่างจากประโยคอื่น แต่ยังคงยืนเสียงทีเสียงประธาน จนจบทำนองด้วยเสียงทีเสียงประธานของกลุ่มเสียง ทดรXฟซX ทั้งนี้ การกำหนดเสียงลูกตกตลอดทำนองยังคงเป็นไปตามแนวคิดการเล่นสัมผัสกลอนห้องที่ 4 6 และ 8 การยืนเสียงทีเป็นการสะท้อนเอกลักษณะเพลงประยุกต์กลุ่มที่ 3 ผสมผสานการซ้ำวรรคท้าและวรรครับ สะท้อนกลอนแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว โดยแสดงความสัมพันธ์ได้ดังนี้

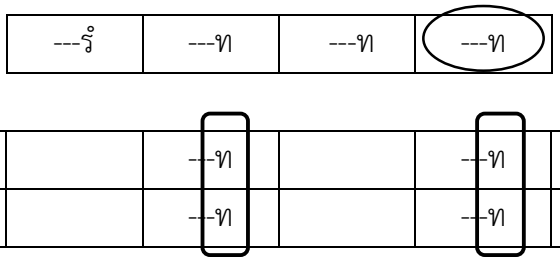
CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833



ทำนองที่ 4 แนวคิดบูรณาการ

---ซ	---ท	---รำ	---ท	---ซ	---ท	---รำ	---ท
---ฟ	---ซ	---ฟ	---ท	---ซ	---ท	---รำ	---ท

ทำนองที่ 4 แนวคิดการบูรณาการ ยังคงกลุ่มเสียง ทดรXฟซX เชื่อมโยงจากก่อนหน้า ประโยคที่ 1 กำหนดใช้เสียงลูกตกในลักษณะการยืนเสียงที เสียงประธานของกลุ่มเสียงตลอดประโยค และเป็นเสียงสุดท้ายของทำนองก่อนหน้า เพื่อสะท้อนการกำหนดเสียงเชิงบูรณาการและการเล่นสัมผันกลอนเพลงพื้นบ้านดังนี้



ต่อเนื่องโดยกำหนดเสียงลูกตกในลักษณะคำคู่ด้วยโน้ตในกลุ่มเสียง ทดรXฟซX เป็นคำคู่แบบสวนทาง สะท้อนสำเนียงโคราชสูง ๆ ต่ำ ๆ (XAxA) ด้วยวิธีการซ้ำวรรคท้าและวรรครับ สะท้อนกลอนแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว ทั้งนี้ ได้บูรณาการกับลักษณะของเส้นแนวดำเนินทำนองตามผลการวิจัยในเพลงโคราชขอต้อนรับ ซึ่งเน้นในวิถีขึ้นและยืนเสียง โดยจากการยืนเสียงทีเป็นหลักจึงสร้างโน้ตที่เหมาะสมและเชื่อมโยงคือคู่ 3 คู่เสนาะ เสียงซอล เสียงที เสียงเรสูง ดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ลักษณะของเส้นแนวดำเนินทำนอง เพลงโคราชขอต้อนรับ (ต้นรากการประพันธ์)

xx-x –xx-		xx-x x-x		-xxx -xx-		xx-x x-x	
ยืนเสียง ขึ้น		ยืนเสียง ขึ้น-ขึ้น		ยืนเสียง ขึ้น		ยืนเสียง ขึ้น-ขึ้น	
---X	---A	---x	---A	---X	---A	---x	---A
---ซ	---ท	---รำ	---ท	---ซ	---ท	---รำ	---ท

ประโยคที่ 2 เป็นการซ้ำประโยคเดียวกับประโยคก่อนหน้า หากแต่เปลี่ยนวรรคท้า เป็นการซ้ำท้ายเปลี่ยนหัวเพื่อให้เกิดความหลากหลาย โดยกำหนดลูกตกในลักษณะการยืนเสียงฟาห้องที่ 1 และ 3 ในลักษณะคำคู่แบบปกติให้เกิดสำเนียงสูงต่ำ (AXAx) จากนั้นกลับมายืนเสียงทีอีกครั้งในห้องที่ 4 (ฟซฟท) โดยวรรครับซ้ำวรรคท้าเช่นเดียวกับประโยคที่ 1 ทุกประการ เพื่อสร้างความเด่นชัดของการซ้ำสำนวนแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว ลงจบด้วยเสียงที เสียงประธานของกลุ่มเสียง ทดร XฟซX สังเกตว่าเส้นแนวดำเนินทำนองยังคงเป็นไปตามผลการวิจัย เพลงโคราชขอต้อนรับดังนี้

ลักษณะคำคู่ แบบปกติ (ต้นรากการประพันธ์)

---A	---X	---A	---x	---X	---A	---x	---A
---ฟ	---ซ	---ฟ	---ท	---ซ	---ท	---รำ	---ท

แนวคิดบูรณาการจะปรากฏชัดเจนในขั้นตอนการตกแต่งทำนอง โดยวิธีการประพันธ์สำเนียงลาวและสำเนียงเขมรเชิงบูรณาการ เพื่อเป็นสัญลักษณ์การบูรณาการตามที่ปรากฏในเพลงประยุกต์ ในขณะเดียวกันพบว่า สำเนียงลาวและสำเนียงเขมรก็มีความสัมพันธ์เรื่องที่ตั้งจังหวัดและชาติพันธุ์กำเนิดของชาวจังหวัดนครราชสีมา รวมถึงสำเนียงภาษาโคราชเช่นกัน ซึ่งผสมผสานระหว่างไทยกลาง ไทยลาว ลำไทยเขมร ทั้งนี้ ทำนองที่ 4 ในเพลงนวัตสมัย เป็นการนำเรื่องสำเนียงมาเป็นสื่อสะท้อนให้เห็นแง่มุมของการบูรณาการเพลงโคราชแบบประยุกต์ในลำดับที่ 3 โดยผู้วิจัยจะทำการอธิบายในรายละเอียดการตกแต่งทำนองต่อไป

ทำนองที่ 5 แนวคิดผสมผสาน

---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ร
---รำ	---ฟ	---ซ	---ร	---ฟ	---ร	---ด	---ร
---ด	---ร	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ
---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ซ	---ล	---ฟ

ทำนองที่ 5 แนวคิดผสมผสาน เป็นการกลับสู่กลุ่มเสียง ฟซลXดรX เพื่อจบเพลง เบื้องต้นกำหนดลูกตกเป็นไปในทิศทางยืนเสียงประธานตลอดทำนอง เพื่อสะท้อนการใช้กลุ่มเสียง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ร

โดยจากประโยคที่ 1 ข้างต้น ได้กำหนดใช้เสียงลูกตกในลักษณะการยืนเสียงลาต่อเนื่องในลักษณะคำคู่ ด้วยหลักการใช้คู่เสนาะคู่ 3 กับเสียงฟา สะท้อนสำเนียงสูงต่ำ (XAxA) ด้วยวิธีการซ้ำวรรคท้าและวรรครับ และสะท้อนการเล่นสัมผัสระหว่างวรรคอย่างในห้องที่ 4 และ 6 ประโยคที่ 1 เป็นการผสมผสานความโดดเด่นเรื่อง การซ้ำทำนองแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวที่เรียบง่ายในเพลงโคราช

---รำ	---ฟ	---ซ	---ร	---ฟ	---ร	---ด	---ร

ประโยคที่ 2 กำหนดลูกตกในลักษณะการยืนเร ซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของประโยคที่ 1 เพื่อให้ความต่อเนื่องเสมือนการเล่นสัมผัสคำร้องในประโยคที่ 2 โดยยังคงใช้แนวคิดการเล่นสัมผัสคำตามฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม ระหว่างโน้ตในห้องที่ 4 6 และ 8 ทั้งนี้ ห้องที่ 1 ได้ปรับใช้เรสูง เพื่อความแตกต่างก่อนที่จะตกแต่งด้วยแนวคิดเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ (รำฟซร) กำหนดเสียงคู่ 3 เสียงฟาและเสียงโดในห้องที่ 5 และ 6 สังเกตได้ว่าประโยคยังคงแสดงลักษณะการยืนเสียงเป็นหลัก และสะท้อนการเล่นสัมผัสระหว่างวรรคอย่างในห้องที่ 4 และ 6 ประโยคที่ 2 เป็นการผสมผสานความโดดเด่นเรื่อง การยืนเสียงเดิมด้วยสำเนียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ในเพลงโคราช

---ด	---ร	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ
---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ซ	---ล	---ฟ

ประโยคที่ 3 และ 4 เป็นการใช้ลูกตกในวิถีที่เรียบง่ายตามขนบเพลงไทย เพื่อเป็นการสรุปและลงจบสู่ความเป็นต้นรากเพลงโคราช สะท้อนเรื่องการดำรงความเป็นดั้งเดิมในแนวทางประยุกต์อย่างผสมผสาน สอดแทรกแนวคิดสำเนียงสูงต่ำ (AXAx) (ฟ-ร-ฟ-ซ) ในลักษณะการซ้ำวรรค สะท้อนกลอนแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวอีกเช่นกัน

เริ่มต้นด้วยการยืนเสียงโดและเสียงเรจากท้ายทำนองก่อนหน้า สะท้อนการเหยียบแปลายเพลง ห้องที่ 3 และ 4 ยังคงตกแต่งในวิถีขึ้นแบบเรียงเสียง สะท้อนการเอื้อนแบบโน้ต 4 พยางค์ จบวรรคท้าด้วยเสียงซอล จากนั้น วรรครับเป็นการเปลี่ยนหัวซ้ำท้าย เพื่อความแตกต่างจากวรรคท้า ซึ่งเป็นลักษณะของการซ้ำหัวประโยค ดังนั้นจึงจบประโยคด้วยการซ้ำเสียงซอลอีกครั้ง ลักษณะประโยคที่ 1 เป็นการสะท้อนการเหยียบปลายเพลงในวิถีขึ้นตามผลการวิจัยที่พบว่านิยมการยืนเสียงและวิถีขึ้นเช่นเดียวกับประโยคที่ 2 เป็นการซ้ำวรรครับประโยคที่ 2 ทุกประการ เพื่อสะท้อนการเหยียบปลายเพลง จากนั้น ลงจบด้วยการซ้ำห้องที่ 3 และ 4 อีกครั้ง ในห้องที่ 5 และ 6 เพื่อความโดดเด่นของสำนวนในวิถีขึ้นและลงจบด้วยวิถีลงห้องที่ 7 และ 8 ด้วยเสียงฟา เสียงประธานกลุ่มเสียง ฟซลXดรX

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ยังคงสะท้อนการเล่นสัมผัสระหว่างวรรคอย่างในห้องที่ 4 และ 6 ทั้งนี้ ประโยคที่ 3 และ 4 เป็นการผสมผสานความโดดเด่นเรื่อง การซ้ำหัวเพลง ท้ายเพลง และการเหยียบปลายเพลงในเพลงโคราช

แนวคิดการผสมผสานในทำนองที่ 5 จะปรากฏชัดเจนในขั้นตอนการตกแต่งทำนอง ด้วยการใช้โน้ตจังหวะยก โน้ตจังหวะตก ความอิสระและหลากหลายของกระสวนทำนอง เสียแนวดำเนินทำนอง ความเรียบง่ายอย่างเพลงพื้นบ้าน ความสนุกสนานอย่างเพลงประยุกต์สมัยใหม่ เป็นต้น โดยผู้วิจัยจะทำการอธิบายในรายละเอียดการตกแต่งทำนองต่อไป

จากการอธิบายเรื่องการกำหนดโครงสร้างทำนองเพลงนวัตสมัย จึงนำไปสู่ขั้นตอนการตกแต่งทำนองจำนวน 14 ประโยค โดยตกแต่งทำนองเพื่อสะท้อนพัฒนาเพลงโคราชในยุคแห่งนวัตกรรม จากแบบดั้งเดิมนำไปสู่แบบประยุกต์ บทบาทเชิงสร้างสรรค์ การบูรณาการและการผสมผสานแนวทางต่าง ๆ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงทำการตกแต่งทำนองอย่างอิสระมาก ประกอบการใช้กระสวนทำนองจังหวะยกผสมผสานจังหวะสามัญ มุ่งเน้นความสนุกสนาน การใช้โน้ต 1- 4 พยางค์สลับกัน (---X) (--XX) (XX--) (-XX-) (-X-X) (XX-X) (-XXX) (XXXX) สะท้อนความหลากหลายที่มากกว่าเพลงอื่น ๆ การใช้โน้ตลักษณะคำคู่แบบปกติ (AXAx) และแบบสวนทาง (XAxA) การยืนเสียงมากกว่าเพลงอื่น ๆ การซ้ำสำนวนด้วยวิธีการซ้ำวรรคและซ้ำประโยคมากขึ้น สะท้อนแนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียว เส้นแนวดำเนินทำนองขึ้นลงหรือยืนเสียงสลับไปมาเสมือนคำร้องที่อิสระ ไม่ตายตัว โน้ตเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ อย่างสำเนียงโคราชสลับกันไป สำหรับเพลงนวัตสมัยไม่ได้ใช้สำนวนล้อ ขัดและเหลื่อม ทั้งนี้ เพื่อความแตกต่างจากเพลงก่อนหน้า และมุ่งให้เครื่องดนตรีดำเนินไปพร้อมกัน เน้นฉายลักษณะจังหวะที่กระชับผ่านการดำเนินทำนองแบบกึ่งบังคับทางเป็นหลัก กล่าวได้ว่า เพลงนวัตสมัยเป็นการตกแต่งที่มุ่งเน้นสร้างสรรค์ทำนองอย่างอิสระ ภายใต้แนวคิดทั้ง 5 ทำนองตามที่กล่าวไว้ข้างต้น โดยทำนองที่ตกแต่งจากโครงสร้างทำนองสารัตถะมีดังนี้

----	-รดฟ	-ฟ-ร	-รดฟ	-ฟ-ร	ดรฟซ	ลซลฟ	-รซฟ
---ฟ	-ดˌ-ฟ	-ดˌฟฟ	ฟดˌดˌฟ	-ดˌฟฟ	ฟดˌฟฟ	ดˌดˌดˌดˌ	-ลซฟ
---ฟ	ฟฟ-ฟ	ลซฟร	ฟดรฟ	---ฟ	ฟฟ-ฟ	ลซฟร	ดรฟซ
----	ดรฟซ	ดˌลซฟ	-รซฟ	-รฟร	ดรฟซ	ลซดˌล	-ลซฟ
---ฟ	-ฟทท	ดˌรˌดˌท	-ล-ซ	---ฟ	-ฟทท	ดˌรˌดˌท	-ล-ซ
---ท	-ทซซ	ทซฟร	-รฟซ	---ท	-ทซซ	ทซฟร	-รฟซ
---ซ	ซซ-ซ	ซซทซ	ทรฟซ	-รฟร	ดรฟซ	ซซทซ	ทรฟซ
---ซ	-ซทดˌ	ทซฟท	-ดˌซท	---รˌ	-รˌดˌท	ดˌซดˌท	-ดˌซท
---ซ	ซท--	ท-ดˌรˌ	-ดˌซท	---ซ	ซท--	ท-ดˌรˌ	-ดˌซท

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

---ซ	ทซฟท	-ซท-ดำ	ทร์ดำท	-ล-ซ	ลซฟท	ซทดำร์	-ดำ-ท
-ท-ท	-ฟซล	-ทล-	ซฟซล	-ล-ล	-ฟซล	ทลซล	ซฟมร
---ร์	--ลท	รทลฟ	-ม-ร	-ซ-ซ	---ร	ฟรดล	ซลดำร์
----	-ด-ร	ฟซ-ฟ	-รฟซ	-ซ-ซ	-ซ-ร	-ดรฟ	-รฟซ
-ซ-ซ	-ร-ร	ฟซ-ฟ	-รฟซ	-ร-ร	-รฟซ	-ลดำ-ล	-ซ-ฟ

เพลงนวัตสมัยประกอบด้วย 5 ทำนอง ได้แก่ ทำนองที่ 1 แนวคิดดั้งเดิม ด้วยกลุ่มเสียง ฟซล XดรX ทำนองที่ 2 แนวคิดประยุกต์ ด้วยกลุ่มเสียง ทดรXฟซX ทำนองที่ 3 แนวคิดบทบาทเชิงสร้างสรรค์ ด้วยกลุ่มเสียง ทดรXฟซX ทำนองที่ 4 แนวคิดบูรณาการ ด้วยกลุ่มเสียง ทดรXฟซX และทำนองที่ 5 แนวคิดผสมผสาน ด้วยกลุ่มเสียง ฟซลXดรX โดยรายละเอียดการตกแต่งทำนองมีดังนี้

ทำนองที่ 1 แนวคิดดั้งเดิม (1 ประโยค)

----	-รดฟ	-ฟ-ร	-รดฟ	-ฟ-ร	ดรฟซ	ลซลฟ	-รซฟ

ทำนองสารัตถะ

----	---ฟ	---ร	---ฟ	----	---ซ	---ล	---ฟ

ทำนองโอ่ (ต้นรากการประพันธ์)

โอ้	โอ โอ่ โอ้	เออ เอ๋ๆๆๆๆๆๆๆๆ	เอ้อ เอ่อ เออ เอย.....เอย
ฟ	ร ด ฟ	ซ ล ล ล ล ล ล.. ล	ซ ฟร ฟ

ทำนองที่ 1 แนวคิดดั้งเดิม ได้นำแนวคิดจากทำนองการร้องโอ้ประกอบการตกแต่งทำนองเบื้องต้นได้กำหนดใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX เพื่อความต่อเนื่องจากทำนองเชื่อมประยุกต์ โดยกำหนดลูกตกตามความสัมพันธ์ที่มีต่อทำนองโอ่ จากนั้นตกแต่งทำนองในลักษณะการยืนเสียงฟาตลอดห้องที่ 2 4 และ 8 ด้วยกระสวนที่หลากหลาย เพื่อสะท้อนแนวคิดเพลงประยุกต์ในละดับที่ 3 ที่เน้นการยืนเสียงมากขึ้น ส่งผลให้เกิดความสนุกสนาน เป็นการเริ่มต้นเพลงนวัตสมัยที่ร่วมสมัยและสื่อถึงความบันเทิง

ทำนองที่ 2 แนวคิดประยุกต์ (3 ประโยค)

---ฟ	-ดำ-ฟ	-ดำฟฟ	ฟดำดำฟ	-ดำฟฟ	ฟดำฟฟ	ดำดำดำ	-ลซฟ
---ฟ	ฟฟ-ฟ	ลซฟร	ฟดรฟ	---ฟ	ฟฟ-ฟ	ลซฟร	ดรฟซ
----	ดรฟซ	ดำลซฟ	-รซฟ	-รฟร	ดรฟซ	ลซดำล	-ลซฟ

ทำนองสารัตถะ

---ด	---ฟ	---ด	---ฟ	---ด	---ฟ	---ด	---ฟ
---ฟ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ร	---ซ
---ร	---ซ	---ล	---ฟ	---ร	---ซ	---ล	---ฟ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองที่ 2 แนวคิดประยุกต์ ต่อเนื่องด้วยกลุ่มเสียง ฟซลXดรX จากก่อนหน้า ตกแต่งทำนองด้วยแนวคิดจังหวะสามช่าอย่างอย่างเพลงลูกทุ่ง ซึ่งนิยมเล่นด้วยกลองบองโก้ และคองก้า ปรากฏในวงดนตรีลูกทุ่งที่ใช้บรรเลงประกอบเพลงโคราชแบบประยุกต์ตั้งแต่ลำดับที่ 1 และ 3 หากแต่ผู้วิจัยนำแนวคิดลูกทุ่งดังกล่าวมาเป็นแนวคิดในการตกแต่งทำนองเฉพาะเพลงนวัตสมัย เนื่องด้วยผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่าการประยุกต์เพลงลำดับที่ 3 เป็นลักษณะเพลงโคราชประยุกต์ที่มีความหลากหลายมากที่สุดและมีสัดส่วนระหว่างความเป็นเพลงโคราชและเพลงลูกทุ่งที่เท่ากันอย่างกลมกลืม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดจังหวะลูกทุ่งใช้ในการตกแต่งทำนอง เพื่อให้แสดงถึงระดับความเข้มของเสียงและสีสันของเสียงที่แตกต่างจากเพลงแปรสังคมและเพลงชนนิยมตามลำดับ ทั้งนี้ จากโครงสร้างลูกตกตามที่ได้อธิบายไว้ว่าสร้างสรรค์จากลักษณะจังหวะสามช่า ผสมผสานการเล่นสัมผัสกลอนในห้องที่ 4 6 และ 8 และแบบยืนเสียงตามเอกลักษณะเพลงประยุกต์กลุ่มที่ 3 ผู้วิจัยได้ตกแต่งทำนองให้มีลักษณะเชื่อมต่อจากประโยคที่ 1 โดยยังคงการใช้กระสวนแบบหลากหลาย เช่น (---X) (-X-X) (-XXX) (XX-X) (XXXX) โดยอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

ทำนองที่ 2 (ประโยคที่ 1)

---ฟ	-ดำ-ฟ	-ดำฟฟ	ฟดำดำฟ	-ดำฟฟ	ฟดำฟฟ	ดำดำดำ	-ลซฟ

ทำนองสารัตถะ

---ด	---ฟ	---ด	---ฟ	---ด	---ฟ	---ด	---ฟ

ประโยคที่ 1 ของทำนองที่ 2 เริ่มโดยนำเสียงฟาจากท้ายประโยคที่ 1 มายืนเสียงลูกตกตลอดประโยค เพื่อสะท้อนลักษณะเฉพาะแบบยืนเสียงของเพลงประยุกต์ลำดับที่ 3 โดยสลับการใช้เสียงโดสูง คู่ 5 เสียงเสนาะของเสียงฟา ด้วยกระสวนแบบ 3-4 พยางค์ (-XXX) (XXXX) ลักษณะเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ สะท้อนลักษณะเสียงดนตรีลูกทุ่งจังหวะสามช่าผสมผสานสำเนียงการพูดของชาวจังหวัดนครราชสีมา ตกแต่งเป็นสำนวนแบบบังคับทาง ลงจบประโยคด้วยการสะท้อนสำเนียงภาษาโคราชที่มีเสียงต่ำสูงต่ำ (-ลซฟ) ลูกตกเสียงฟา เสียงประธาน ข้อสังเกตความสัมพันธ์ระหว่างทำนองสารัตถะและทำนองตกแต่งจะพบว่ายังคงใช้แนวคิดการเล่นสัมผัสกลอนเพลงก้อมหรือกลอนหัวเดียว ด้วยการซ้ำเสียงลูกต้องห้องที่ 4 และ 6 หรือห้องสุดที่ซ้ำกับห้องสุดท้ายของประโยคก่อนหน้าหรือถัดไป เช่นเดียวกับเพลงชนนิยม

ทำนองที่ 2 (ประโยคที่ 2)

---ฟ	ฟฟ-ฟ	ลซฟร	ฟดรฟ	---ฟ	ฟฟ-ฟ	ลซฟร	ดรฟซ

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ร	---ซ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประโยคที่ 2 ของทำนองที่ 2 ยังคงนำเสียงฟาจากท้ายประโยคที่ 2 มายืนเสียงลูกตกตลอดประโยค แต่ได้มีการปรับลูกตกห้องที่ 3 7 และ 8 เพื่อความความแตกต่างจากประโยคก่อนหน้า ตกแต่งสำนวนด้วยแนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียว ด้วยวิธีซ้ำวรรคท้าและวรรครับ เพื่อสะท้อนความเรียบง่ายของเพลงพื้นบ้านและส่งเสริมลักษณะเฉพาะแบบยืนเสียงของเพลงประยุกต์ลำดับที่ 3 สร้างความหลากหลายให้กับประโยคด้วยวิธีการปรับห้องที่ 3 และ 4 เป็นวิถีที่ต่างกับห้องที่ 7 และ 8 ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดลูกทุ่งอย่างต่อเนื่อง โดยนำโครงลูกตกห้องที่ 2 4 และ 6 มาวางเป็นโครงสร้าง แต่มีการตกแต่งให้หลากหลายด้วยแนวคิดวิธีต่าง ๆ ตามที่ได้อธิบายไว้ข้างต้น

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองสารัตถะและทำนองตกแต่งพบว่ายังคงใช้แนวคิดการเล่นสัมผัสกลอนเพลงก้อมหรือกลอนหัวเดียว ซึ่งการซ้ำเสียงลูกต้องห้องที่ 4 และ 6 เพื่อสื่อความเรื่องการสัมผัสตามฉันทลักษณ์กลอนเพลง เช่นเดียวกับเพลงชนนิยม

ทำนองที่ 2 (ประโยคที่ 3)

----	ดรฟซ	ดลซฟ	-รซฟ	-รฟร	ดรฟซ	ลซดล	-ลซฟ

ทำนองสารัตถะ

---ร	---ซ	---ล	---ฟ	---ร	---ซ	---ล	---ฟ

ประโยคที่ 3 ของทำนองที่ 2 ได้นำห้องสุดท้ายของประโยคที่ 3 มาซ้ำที่ห้องที่ 2 ตามแนวคิดการเหยียบปลายเพลง ตลอดประโยคเป็นการยืนเสียงฟาอย่างสัมพันธ์กับทำนองสารัตถะในวิถีลง แต่ยังคงยืนเสียงฟาในห้องสุดท้ายของวรรคท้าและวรรครับ ผู้วิจัยประสงค์ที่จะสอดแทรกการยืนเสียงให้น้อยลงจากเดิมประโยคที่ 1 และ 2 ก่อนหน้า เพื่อสะท้อนการประยุกต์ความเข้มข้นของดนตรีทุ่งลูก ตกแต่งทำนองให้มีสำเนียงต่ำสูงสลับกันอย่างสำเนียงโคราช ด้วยกำหนดเสียงลูกตกห้องคู่ (ซ-ฟ-ซ-ฟ) เพื่อความความแตกต่างจากประโยคก่อนหน้า ตกแต่งสำนวนด้วยแนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียวด้วยวิธีซ้ำวรรคท้าและวรรครับ สะท้อนความเรียบง่ายของเพลงพื้นบ้าน แนวคิดลูกทุ่งยังคงนำมาเป็นโครงสร้างด้วยการยืนเสียงฟา หากแต่มีความห่าง ๆ มากขึ้นเพื่อให้ทำนอง 3 ประโยคมีการลดหลั่นความเข้มข้นของดนตรีลูกทุ่ง ซึ่งไม่ปรากฏในเพลงใดในชุดวิวัฒน์เพลงโคราช สะท้อนนิยามของคำว่า นวัต- ซึ่งมีความหมายว่า “ใหม่” ลงจบประโยคด้วยการสะท้อนสำเนียงภาษาโคราชที่มีเสียงต่ำสูงต่ำ (-ลซฟ) ลูกตกเสียงฟา เสียงประธาน เช่นเดียวกับประโยคที่ 1 ของทำนองที่ 2 ลงจบโดยสมบูรณ์ สังเกตได้ว่าเป็นประโยคที่ไม่ได้ใช้แนวคิดการเล่นสัมผัสกลอนเพลงก้อมหรือกลอนหัวเดียวที่มีการซ้ำเสียงลูกต้องห้องที่ 4 และ 6 หรือห้องสุด เนื่องด้วยเป็นประโยคส่งไปยังทำนองถัดไป จึงตกแต่งให้ทำนองแตกต่างจาก 2 ประโยคก่อนหน้าเพื่อความแตกต่างเป็นสัญลักษณ์

ทำนองที่ 3 แนวคิดบทบาทเชิงสร้างสรรค์ (4 ประโยค)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

---ฟ	-ฟทท	ดำรำดำท	-ล-ซ	---ฟ	-ฟทท	ดำรำดำท	-ล-ซ
---ท	-ทซซ	ทซฟร	-รฟซ	---ท	-ทซซ	ทซฟร	-รฟซ
---ซ	ซซ-ซ	ซซทซ	ทรฟซ	-รฟร	ดรฟซ	ซซทซ	ทรฟซ
---ซ	-ซทดำ	ทซฟท	-ดำชท	---รำ	-รำดำท	ดำซดำท	-ดำชท

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ
---รฺ	---ซ	---ท	---ซ	---รฺ	---ซ	---ท	---ซ
---รฺ	---ซ	---ท	---ซ	---รฺ	---ซ	---ท	---ซ
---ซ	--ท	---รำ	---ท	---รำ	--ท	---ท	---ท

ทำนองที่ 3 แนวคิดบทบาทเชิงสร้างสรรค์ ได้สร้างความใหม่โดยเปลี่ยนไปใช้กลุ่มเสียง ทดรXฟซX ทำนองที่ 3 ใช้แนวคิดบทบาทเชิงสร้างสรรค์ หมายถึง บทบาทเพลงโคราชที่มีต่อสังคมในมิติของความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งผู้วิจัยให้ความสำคัญเรื่องคำคู่ (AXAx) ซึ่งเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญต่อการศึกษาเพลงโคราช ปรากฏในเพลงโคราชทุกลักษณะอย่างเด่นชัด ตั้งแต่รูปแบบดั้งเดิมจนถึงรูปแบบประยุกต์ นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการใช้เพลงโคราชเพื่อสุขภาพและการออกกำลังกาย จากการวิจัยพบว่า เพลงโคราชไปนำไปปรับใช้ในชีวิตประจำวันอย่างสร้างสรรค์ ด้วยแนวคิดดังกล่าวจึงนำมาพิจารณาตกแต่งทำนองสารัตถะ โดยมีรายละเอียดการตกแต่งทำนองดังนี้

ทำนองที่ 3 (ประโยคที่ 1)

---ฟ	-ฟทท	ดำรำดำท	-ล-ซ	---ฟ	-ฟทท	ดำรำดำท	-ล-ซ

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ

ประโยคที่ 1 ของทำนองที่ 3 เริ่มประโยคด้วยเสียงฟา เสียงประธานของกลุ่มเสียงก่อนหน้าเพื่อเชื่อมไปยังเสียงประธานของกลุ่มเสียง ทดรXฟซX ด้วยแนวคิดสะท้อนเรื่องสำเนียงโคราชสูงต่ำ (ฟฟทท) ในห้องที่ 1 และ 2 จากนั้นใช้กระสวนแบบเก็บ 4 พยางค์ด้วยการยืนเสียงที สะท้อนความสนุกสนานในการออกกำลังกาย ก่อนที่จะลงจบวรรคในวิถีลงเรียงเสียงไปยังเสียงซอล คู่ 3 เสียงเสนาะของเสียงที เข้าวรรครับด้วยแนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียวกล่าวคือ การซ้ำวรรคเดิมทุกประการ สะท้อนการเล่นสัมผัสกลอนเพลงก้อม ซึ่งการซ้ำเสียงลูกต้องห้องที่ 4 และ 8 เสมือนการซ้ำท้ายของวลีสั้น ๆ เป็นการสะท้อนเพลงพื้นบ้านที่เรียบง่ายบนฐานแนวคิดสร้างสรรค์อย่างการนำเพลงโคราชประยุกต์ใช้กับการออกกำลังกาย โดยโครงสร้างทำนองประโยคที่ 1 มาจากแนวคิดการออกเสียงหนักเบาในการบอกจังหวะระหว่างการออกกำลังกาย จบประโยคด้วยเสียงซอล เพื่อท้าในประโยคถัดไป

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ทำนองที่ 3 (ประโยคที่ 2)

---ท	-ทซซ	ทซฟร	-รฟซ	---ท	-ทซซ	ทซฟร	-รฟซ

ทำนองสารัตถะ

---รฺ	---ซ	---ท	---ซ	---รฺ	---ซ	---ท	---ซ

ประโยคที่ 2 ของทำนองที่ 3 เริ่มประโยคด้วยเสียงประธานของกลุ่มเสียง ทดรXฟซX ยังคงสะท้อนเรื่องสำเนียงโคราชสูง ๆ ต่ำๆ (ททซซ) ในห้องที่ 1 และ 2 จากนั้นใช้กระสวนแบบเก็บ 4 พยางค์ด้วยวิถีลงเสียงเร เพื่อความสนุกสนานเช่นเดียวกับประโยคก่อนหน้า จบวรรคด้วยการยืนเสียงวอล สะท้อนการยืนเสียงโดยยืนเสียงเดียวกับห้องที่ 2 วรรครับสะท้อนแนวคิดแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวแบบซ้ำสำนวนเดียวกับวรรคท้าทุกประการ หากพิจารณาเปรียบเทียบประโยคที่ 1 และ 2 จะพบว่า ผู้วิจัยมุ่งตกแต่งทำนองแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวในลักษณะซ้ำกระสวน แต่ปรับลักษณะของเส้นแนวดำเนินทำนอง โดยกระสวนทำนองจึงเปรียบเสมือนทำนองการร้องเพลงพื้นบ้านชนิดนั้น ๆ ส่วนเส้นแนวดำเนินทำนองเปรียบเสมือนเนื้อหาที่มีมากมาย แม้เปลี่ยนเนื้อหาแต่ก็ยังคงทำนองเดิม ซึ่งห้องสุดท้ายของประโยคที่ 2 ได้กำหนดให้แตกต่างจากประโยคที่ 1 ด้วยการใช้กระสวน 3 พยางค์ ดังนี้

ตัวอย่าง เปรียบเทียบทำนองที่ 3 (ประโยคที่ 1 และ 2)

---ฟ	-ฟทท	ดรัรดัท	-ล-ซ	---ฟ	-ฟทท	ดรัรดัท	-ล-ซ
---ท	-ทซซ	ทซฟร	-รฟซ	---ท	-ทซซ	ทซฟร	-รฟซ

ตัวอย่าง เปรียบเทียบทำนองสารัตถะ (ประโยคที่ 1 และ 2)

---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ท	---ฟ	---ซ
---รฺ	---ซ	---ท	---ซ	---รฺ	---ซ	---ท	---ซ

การตกแต่งยังคงสะท้อนเรื่องการเล่นสัมผัสกลอนเพลงก้อมด้วยการซ้ำเสียงลูกต้องห้องที่ 4 และ 8 เสมือนวลีสั้น ๆ อย่างเพลงก้อมที่สัมผัสคำท้ายวลี เป็นการสะท้อนความเรียบง่ายบนฐานแนวคิดสร้างสรรค์ที่สอดคล้องกับแนวคิดทำนองที่ว่า นวัตสมัย ประโยคที่ 2 จบด้วยเสียงซอล เพื่อท้าในประโยคถัดไปเช่นกัน

ทำนองที่ 3 (ประโยคที่ 3)

---ซ	ซซ-ซ	ซซทซ	ทรฟซ	-รฟร	ดรฟซ	ซซทซ	ทรฟซ

ทำนองสารัตถะ

---รฺ	---ซ	---ท	---ซ	---รฺ	---ซ	---ท	---ซ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ประโยคที่ 3 ของทำนองที่ 3 ใช้แนวคิดการซ้ำทำนองสารัตถะประโยคที่ 2 ทุกประการ โดยปรับเสียงเริ่มต้นห้องที่ด้วยการนำเสียงเดิมจากเสียงสุดท้ายประโยคที่ 2 มาใช้เพื่อความต่อเนื่อง จากนั้นตกแต่งห้องที่ 2 ด้วยกระสวน (XX-X) เพื่อสะท้อนลักษณะคำร้องที่เด่นชัดในเพลงโคราชและเพื่อให้เกิดจังหวะยกที่กระฉับกระเฉง สนุกสนานอย่างการออกกำลังกาย ต่อเนื่องด้วยตกแต่งให้ยืนเสียงซอลในห้องที่ 3 และ 4 เพื่อความต่อเนื่องของความสนุกสนาน ทำนองวรรคท้าพบว่าเป็นลักษณะยืนเสียงโดยใช้เสียงสูง ๆ ต่ำๆ ก่อนลงจบวรรคท้าด้วยการยืนเสียงซอล วรรครับใช้แนวคิดเดียวกัน แต่ตกแต่งห้องที่ 5 และ 6 เพื่อเป็นการเชื่อมความสนุกสานแบบโน้ต 3 พยางค์ (-รฟร ดรฟซ) จากนั้น ใช้สำนวนเดียวกับวรรคท้าจนจบประโยค การซ้ำสำนวนประโยคที่ 2 และ 3 นอกจากเป็นการสะท้อนแนวคิดแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวแบบซ้ำสำนวนเดิมทุกประการ ผู้วิจัยมุ่งเน้นให้ทำนองเกิดอรรถรสที่แปลกใหม่ สนุกสนานอย่างการออกกำลัง ด้วยสำเนียงเสียงสูงต่ำอย่างสำเนียงโคราช ผสมผสานการเล่นสัมผัสกลอนเพลงก้อมด้วยการซ้ำเสียงลูกตกห้องที่ 4 และ 8 เสมือนวลีสั้น ๆ

ตัวอย่าง เปรียบเทียบทำนองที่ 3 (ประโยคที่ 2 และ 3)

---ท	-ทซซ	ทซฟร	-รฟซ	---ท	-ทซซ	ทซฟร	-รฟซ
---ซ	ซซ-ซ	ซซทซ	ทรฟซ	-รฟร	ดรฟซ	ซซทซ	ทรฟซ

ตัวอย่าง เปรียบเทียบทำนองสารัตถะ (ประโยคที่ 2 และ 3)

---ร̣	---ซ	---ท	---ซ	---ร̣	---ซ	---ท	---ซ
---ร̣	---ซ	---ท	---ซ	---ร̣	---ซ	---ท	---ซ

จากทำนองข้างต้น เปรียบเทียบประโยคที่ 2 และ 3 พบว่าผู้วิจัยมุ่งตกแต่งทำนองแบบร้อยเนื้อทำนองเดียวในลักษณะที่ซ้ำกระสวน แต่ปรับลักษณะของเส้นแนวดำเนินทำนองตามที่ได้อธิบายแนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียวในประโยคที่ 2 ทุกประการ สำหรับประโยคที่ 2 และ 3 ซ้ำทำนองสารัตถะเดียวกันทุกประการ ต่างจากการซ้ำทำนองสารัตถะระหว่างประโยคที่ 1 และ 2 ซึ่งไม่ได้เหมือนกันทุกประการ ถือเป็นแนวคิดวิธีการตกแต่งทำนองทั้ง 3 ประโยคของผู้วิจัย เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดทำนองบทบาทเชิงสร้างสรรค์

ทำนองที่ 3 (ประโยคที่ 4)

---ซ	-ซทด̣	ทซฟท	-ด̣ซท	---ร̣	-ร̣ด̣ท	ด̣ซด̣ท	-ด̣ซท

ทำนองสารัตถะ

---ซ	--ท	---ร̣	---ท	---ร̣	--ท	---ท	---ท

ประโยคที่ 4 ของทำนองที่ 3 ยังคงใช้แนวคิดการเล่นสัมผัสกลอนเพลงก้อมด้วยการซ้ำเสียงลูกตกห้องที่ 4 และ 8 เสมือนวลีสั้น ๆ วรรคท้าและวรรครับตกแต่งตามแนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียว

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

แบบซ้ำกระสวนทำนองและปรับเส้นแนวดำเนินทำนองให้ต่างกัน ด้วยการใช้โน้ต 3 พยางค์ ในห้องที่ 2 4 6 และ 8 ความโดดเด่นของทำนองตกแต่งคือ ห้องที่ 4 และ 8 เป็นลักษณะของโน้ตแบบเสียงสูงต่ำอย่างสำเนียงโคราช เพื่อเป็นการปิดท้ายประโยค วรรคท้าเริ่มด้วยเสียงซอลในห้องที่ 1 ก่อนที่จะใช้เสียงซอลเชื่อมต่อไปลงเสียงลูกตก (-ซทดˌ) ในห้องที่ 2 เพื่อสะท้อนเสียงการเอื้อนในตำแหน่งสะดือเพลง ต่อด้วยการยืนเสียงทีในห้องที่ 4 โดยเชื่อมด้วยกระสวนแบบเก็บ 4 และ 2 พยางค์ (XXXX -X-X) วรรคท้าได้ตกแต่งด้วยวิถีลงจากเสียงเรสูงและการยืนเสียงที เสียงประธาน และยืนเสียงทีต่อเนื่องจนจบประโยคที่เสียงที เสียงประธาน กลุ่มเสียง ทดรXฟซX

ทำนองที่ 4 แนวคิดบูรณาการ (2 ประโยค)

---ซ	ซท--	ท-ดˌรˌ	-ดˌซท	---ซ	ซท--	ท-ดˌรˌ	-ดˌซท
---ซ	ทซฟท	-ท-ดˌ	ทรˌดˌท	-ล-ซ	ลซฟท	ซทดˌรˌ	-ดˌ-ท

ทำนองสารัตถะ

---ซ	---ท	---รˌ	---ท	---ซ	---ท	---รˌ	---ท
---ฟ	---ซ	---ฟ	---ท	---ซ	---ท	---รˌ	---ท

ทำนองที่ 4 แนวคิดการบูรณาการ ยังคงดำรงกลุ่มเสียง ทดร Xฟซ X การตกแต่งทำนองสะท้อนเรื่องการบูรณาการที่ลักษณะที่โดดเด่นในเพลงโคราชแบบประยุกต์ในลำดับที่ 3 กล่าวคือ ผสมผสานระหว่างดนตรีลูกทุ่ง กลอนเพลงที่มีคำร้องหลากหลาย แนวคิดสำเนียงของเพลงโคราช นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำมาบูรณาการกับแนวคิดสำเนียงไทย สำเนียงลาวและสำเนียงเขมรแบบผสมผสาน เป็นสัญลักษณ์ของการบูรณาการของวัฒนธรรมเพลงโคราช

แนวคิดบูรณาการเรื่องสำเนียง สืบเนื่องจากสำเนียงภาษาไทยโคราชมีการผสมผสานระหว่างภาษาไทยกลางและภาษาไทยลาว ในขณะเดียวกัน วัฒนธรรมของชนกลุ่มลาวและเขมรก็มีความสัมพันธ์กับจังหวัด ทั้งเรื่องพื้นที่ตั้งจังหวัดและการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม จนกระทั่งกำเนิดเป็นถิ่นฐานสังคมที่มีลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมโคราช โดยผู้วิจัยได้ทำการตกแต่ง 2 ประโยคให้แตกต่างกัน แต่คงลูกตกทำนองสารัตถะที่ใกล้เคียงกัน โดยใช้กลวิธีการประพันธ์สำเนียงตามกระสวนทำนองและเส้นแนวดำเนินทำนองในทิศทางเดียวกัน ผสมผสานการการยืนเสียง การซ้ำวรรค แนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียว การใช้กระสวนทำนองที่เข้มแข็ง อ่อนหวาน สนุกสนาน ดังนั้น ทำนองที่ 4 ของเพลงนวัตสมัย เป็นการใช้สำเนียงเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของคำว่า บูรณาการ ซึ่งเป็นความโดดเด่นของเพลงโคราชแบบประยุกต์ในลำดับที่ 3 โดยผู้วิจัยจะทำการอธิบายในรายละเอียดการตกแต่งทำนองดังนี้

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนองที่ 4 (ประโยคที่ 1)

---ซ	ซท--	ท-ดำ	-ดำซท	---ซ	ซท--	ท-ดำ	-ดำซท

ทำนอสารัตถะ

---ซ	---ท	---ร	---ท	---ซ	---ท	---ร	---ท

ประโยคที่ 1 ของทำนองที่ 4 ใช้แนวคิดการใช้กระสวนและลีลาแบบสำเนียงลาวเหน่อ ๆ สนุกสนานผสมผสานความอ่อนช้อย ตามตัวอย่างที่ พิชิต ชัยเสรี ได้ยกตัวอย่างไว้ว่า สำเนียงลาว (---- -ลซดำ ---ดำ -ลซฟ) สำเนียงสนุกสนาน เช่น -รำดำร ฟำรำดล ดำลซฟ ซล-ซ และสำเนียงอ่อนหวาน เช่น ---ดำ -ดำดำดำ รำดำฟำร ดำล-ซ (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 48-49) ซึ่งได้ถอดเป็นกระสวนทำนองเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการตกแต่งทำนอง ประกอบด้วยสำเนียงลาว (---- -XXX ---X -XXX) สำเนียงสนุกสนาน (-XXX XXXX XXXX XX-X) และสำเนียงอ่อนหวาน (---X -XXX XXXX XX-X) จากนั้น ผู้วิจัยได้ตกแต่งวรรคท้าเป็นการเน้นโน้ตจังหวะยกต่อเนื่องแบบการยืนเสียงทีตามทำนองสารัตถะ จบวรรคด้วยโน้ตสำเนียงแบบ (-ต่ำสูงต่ำ) สะท้อนสำเนียงการพูดของคนโคราช ในวรรครับเช่นกัน เป็นการซ้ำทำนองตามแนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียวแบบซ้ำสำนวนเดิมทุกประการ จบประโยคด้วยเสียงที เสียงประธาน

ทำนองที่ 4 (ประโยคที่ 2)

---ซ	ทซฟท	-ท-ดำ	ทรำดำท	-ล-ซ	ลซฟท	ซทดำร	-ดำ-ท

ทำนอสารัตถะ

---ฟ	---ซ	---ฟ	---ท	---ซ	---ท	---ร	---ท

ประโยคที่ 2 ของทำนองที่ 4 ใช้แนวคิดกระสวนและลีลาแบบสำเนียงเขมร ผสมผสานสำเนียงสนุกสนานและเข้มแข็ง ตามตัวอย่างที่ พิชิต ชัยเสรี ได้ยกตัวอย่างไว้ สำเนียงเขมร เช่น ---ฟ -ดำร ฟำรำดล -ซ-ฟ สำเนียงไทย เช่น -ร-ฟ -ซล -ด-ล -ซ-ฟ (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 48-49) ซึ่งได้ถอดกระสวนทำนองเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการตกแต่งทำนอง ประกอบด้วย สำเนียงเขมร (---X -XX XXXX -X-X) และสำเนียงไทย (-X-X -XX -X-X -X-X) โดยผู้วิจัยได้ตกแต่งวรรคท้าและวรรครับเป็นสำนวนเก็บแบบ 4 พยางค์สลับ 2 พยางค์ ปรับลูกตกให้ยืนเสียงทีคล้ายประโยคที่ 1 วรรครับยังคงใช้แนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียว แต่ปรับสำนวนให้ต่างจากวรรคหน้า จบด้วยเสียงที เสียงประธาน

ทำนองที่ 5 แนวคิดผสมผสาน (4 ประโยค)

-ท-ท	-ฟซล	-ทล-	ซฟซล	-ล-ล	-ฟซล	ทลซล	ซฟมร
---ร	--ลท	รทลฟ	-ม-ร	-ซ-ซ	---ร	ฟรดล	ซลดำร
----	-ด-ร	ฟซ-ฟ	-รฟซ	-ซ-ซ	-ซ-ร	-ดรฟ	-รฟซ
-ซ-ซ	-ร-ร	ฟซ-ฟ	-รฟซ	-ร-ร	-รฟซ	-ลด-ล	-ซ-ฟ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ร
---รˌ	---ฟ	---ซ	---ร	---ฟ	---ร	---ด	---ร
---ด	---ร	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ
---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ซ	---ล	---ฟ

ทำนองที่ 5 แนวคิดผสมผสาน เสมือนการสรุปสิ่งที่ปรากฏในเพลงโคราชแบบประยุกต์ลำดับที่ 3 กล่าวคือ เป็นการผสมผสานความเป็นลูกทุ่งและความเป็นเพลงโคราชแบบสนุกสนานเบื้องต้น ผู้วิจัยได้กำหนดให้กลับมาใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX เพื่อสื่อถึงจุดเริ่มต้นของเพลงนวัตสมัยที่เริ่มประพันธ์เพลงแรกของการวิวัฒน์คือ เพลงคารมกลอน เปรียบเสมือนกำเนิดจากการสนทนาอย่างเพลงก้อม และวิวัฒน์ไปสู่เพลงโคราชแบบประยุกต์ในช่วงยุคสมัยแห่งนวัตกรรม การตกแต่งทำนองจึงผสมผสานแนวคิดเพลงลูกทุ่ง ด้วยวิธีการประพันธ์สำเนียงแขกฝรั่งให้ความเป็นต่างชาติต่างภาษาผสมผสานกับลีลาทำนองแบบโคราชที่สนุกสนานและอ่อนช้อย เพื่อเป็นการจบเพลงอย่างละ 2 ประโยค โดยตกแต่งให้ผสมผสานในสัดส่วนที่เท่ากันบนฐานของความเป็นเพลงพื้นบ้านที่เรียบง่าย อิสระ สนุกสนาน โดยรายละเอียดการตกแต่งทำนองมีดังนี้

ทำนองที่ 5 ประโยคที่ 1

-ท-ท	-ฟซล	-ทล-	ซฟซล	-ล-ล	-ฟซล	ทลซล	ซฟมร

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ล	---ฟ	---ร

ประโยคที่ 1 ของทำนองที่ 5 เริ่มด้วยการใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX ต่อเนื่องจากทำนองก่อนหน้า ตกแต่งทำนองให้สัมพันธ์กับทำนองสารัตถะ ด้วยวิธีการประพันธ์สำเนียงแขกฝรั่ง ตามที่ พิชิต ชัยเสรี ได้ยกตัวอย่างสำเนียงฝรั่งว่าเป็นการใช้หลุมเสียงไม่เหมือนสำเนียงไทย เช่น ---ดˌ --รˌดˌ -ท-ล -ซ-ฟ (พิชิต ชัยเสรี: 2556: 49) โดยเริ่มจากนำเสียงลูกสุดท้ายก่อนหน้าคือ เสียงที่ มายืนเสียงในห้องที่ 1 เสมือนการซ้ำหัวอย่างในเพลงโคราช ท่อนปรบมือกลางกลอนด้วนกระสวนห่าง ๆ (-ท-ท) เพื่อสะท้อนความอ่อนช้อย จากนั้นใช้กระสวนที่หลากหลาย (-XXX) (-XX-) (XXXX) ซึ่งเป็นโน้ตในจังหวะยกและจังหวะสามัญเพื่อสะท้อนความสนุกสนานด้วยการยืนเสียงลาจนจบวรรคด้วยการเรียงเสียงอย่างสำเนียงฝรั่ง ตามที่ปรากฏในห้องที่ 2 3 และ 4 จบวรรคด้วยเสียงลา ต่อเนื่องด้วยตกแต่งวรรครับแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว เริ่มด้วยนำเสียงสุดท้ายคือ เสียงลา มาซ้ำหัวในกระสวนห่าง ๆ (-ล-ล) จากนั้น ยังคงเป็นการยืนเสียงลาเช่นเดียวกับวรรคท้า แต่ปรับเป็นกระสวนแบบเก็บเรียงเสียงตลอดวรรครับ ตามที่ปรากฏในห้องที่ 6 7 และ 8 สะท้อนสำเนียงฝรั่ง ทั้งนี้ ยังคงแนวคิดการเล่นสัมผัสคำ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

แบบกลอนเพลงก้อมเช่นเดียวกับทำนองอื่น ๆ ด้วยการเล่นสัมผัสคำเสมือนการซ้ำเสียงลูกตกในห้องที่ 4 และ 6 จบด้วยเสียงเร คู่ 5 คู่เสนาะของเสียงลา เป็นการท้าในประโยคถัดไป

ทำนองที่ 5 ประโยคที่ 2

---รำ	--ลท	รทลฟ	-ม-ร	-ฟ-ฟ	---ร	ฟรดล	ซลดำ

ทำนองสารัตถะ

---รำ	---ฟ	---ซ	---ร	---ฟ	---ร	---ด	---ร

ประโยคที่ 2 ของทำนองที่ 5 ตกแต่งทำนองให้สัมพันธ์กับทำนองสารัตถะเช่นกัน เริ่มด้วยการนำเสียงลูกสุดท้ายก่อนหน้ามายืนเสียงในห้องที่ 1 แต่ปรับเป็นเสียงเรสูง เพื่อสะท้อนเสียงสูงต่ำอย่างสำเนียงโคราช เสมือนการซ้ำหัวอย่างในเพลงโคราชเช่นกัน ต่อด้วยห้องที่ 2 3 และ 4 เป็นสำเนียงฝรั่ง โดยสื่อผ่านสำนวนเรียงเสียงด้วยโน้ตหลากหลายกระสวน (---X) (--XX) (XXXX) (-X-X) ลงจบวรรคท้าด้วยเสียงเดียวกับเสียงแรกของประโยค ต่อเนื่องด้วยวรรครับด้วยแนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียว ด้วยการซ้ำสำนวนกับวรรคท้า หากแต่มีการปรับทำนองเล็กน้อยเพื่อความอิสระของทำนอง โดยเริ่มห้องที่ 5 ด้วยการซ้ำกระสวน (-X-X) แต่เปลี่ยนเป็นเสียงฟา คู่ 3 คู่เสนาะเพื่อเชื่อมระหว่างวรรค ต่อด้วยสำนวนเก็บเพื่อสะท้อนจังหวะสนุกสนานตามที่ปรากฏในห้องที่ 6 7 และ 8 โดยตลอดประโยคยังคงแนวคิดการเล่นสัมผัสคำแบบกลอนเพลงก้อม โดยการซ้ำเสียงลูกตกในห้องที่ 4 และ 6 เช่นเดียวกัน และสะท้อนการสัมผัสคำสุดท้ายในกลอนเพลง ลงจบด้วยเสียงลูกตกห้องสุดท้ายเสียงเร คู่ 5 คู่เสนาะของเสียงลา เพื่อท้าในประโยคถัดไป

สังเกตได้ว่าการตกแต่งทำนองประโยคที่ 1 และ 2 ผู้วิจัยมุ่งใช้แนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียว โดยพิจารณาจากลักษณะทำนองที่ต่างกัน แต่ยังคงอยู่บนพื้นฐานของกระสวนที่ใกล้เคียง อาจจะไม่ได้คงกระสวนเหมือนกันทั้งหมด แต่ผู้วิจัยได้นำแนวคิดมาเป็นฐานของการประพันธ์ในทำนองที่ 5 ตลอดทั้ง 4 ประโยค

ทำนองที่ 5 ประโยคที่ 3

----	-ด-ร	ฟซ-ฟ	-รฟซ	-ซ-ซ	-ซ-ร	-ดรฟ	-รฟซ

ทำนองสารัตถะ

---ด	---ร	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ

ประโยคที่ 3 ของทำนองที่ 5 ทำนองสะท้อนแนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียวชัดเจน โดยผู้วิจัยมุ่งตกแต่งให้สำนวนระหว่างประโยคต่างกันแต่ยังคงกระสวนที่ใกล้เคียงกัน ตกแต่งให้ประโยคที่ 3 มีความใกล้เคียงกับประโยคที่ 1 และ 2 ซึ่งจะแสดงกระสวนที่ชัดเจนว่าเหมือนกันกับประโยคที่ 4 ถัดไป

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

การตกแต่งทำนองนำเสียงเรสุดท้ายมายืนเสียงลูกตกในห้องที่ 2 เพื่อเป็นการเชื่อมสำนวนตลอดวรรคท้ามุ่งสะท้อนลีลาของเพลงโคราชที่ปรากฏคำร้องจังหวะยกและจังหวะสามัญ แสดงจังหวะแบบอิสระและตายตัวขอทำนองอย่างผสมผสานตามแนวคิดทำนองที่ 5 ปรากฏในห้องที่ 3 และ 4 ด้วยโน้ตที่มีความสัมพันธ์กับทำนองสารัตถะเช่นกัน เริ่มห้องที่ 5 ด้วยการยืนเสียงก่อนหน้าคือเสียงซอล เพื่อเชื่อมระหว่างสำนวนในกระสวนเรียบง่าย (-X-X) เช่นเดียวกับประโยคก่อนหน้า ต่อด้วยสำนวนที่ต่างจากประโยคก่อนหน้าด้วยกระสวนแบบอ่อนช้อยอย่างสำเนียงลาว (-X-X -XXX -XXX) ด้วยการตกแต่งโน้ตที่มีความสัมพันธ์กับทำนองสารัตถะเช่นกัน การดำรงลูกตกเสียงซอลไว้ตลอดประโยคเป็นการสะท้อนความตระหนักเชิงการอนุรักษ์และสร้างสรรค์ของเพลงโคราช จบประโยคด้วยเสียงซอล (รองประธาน) ทั้งนี้ ตลอดประโยคยังคงแนวคิดการเล่นสัมผัสคำแบบกลอนเพลงก้อม โดยการซ้ำเสียงลูกตกในห้องที่ 4 และ 8 เช่นเดียวกัน

ทำนองที่ 5 ประโยคที่ 4

-ซ-ซ	-ร-ร	ฟซ-ฟ	-รฟซ	-ร-ร	-รฟซ	-ลด-ล	-ซ-ฟ

ทำนองสารัตถะ

---ฟ	---ร	---ฟ	---ซ	---ฟ	---ซ	---ล	---ฟ

ประโยคที่ 4 ของทำนองที่ 5 การตกแต่งทำนองประโยคที่ 4 ยังคงสะท้อนแนวคิดร้อยเนื้อทำนองเดียว โดยการดำรงกระสวนเหมือนกับประโยคที่ 3 หากแต่ตกแต่งสำนวนให้ต่างกัน ซึ่งตลอดประโยคยังคงแนวคิดการเล่นสัมผัสคำแบบกลอนเพลงก้อม โดยการซ้ำเสียงลูกตกในห้องที่ 4 และ 6 เช่นเดียวกัน

การตกแต่งทำนองเริ่มด้วยการนำเสียงซอลสุดท้ายมายืนเสียง (-X-X) ในห้องที่ 1 เพื่อเป็นการเชื่อมระหว่างประโยค ห้องที่ 2 3 และ 4 เป็นการซ้ำสำนวนเดียวกับประโยคที่ 3 ในห้องที่ 2 3 และ 4 ทุกประการ การซ้ำสำนวนดังกล่าวเป็นการสร้างความโดดเด่นของทำนอง เสมือนเป็นสัญลักษณ์แสดงการลงจบในวรรคถัดไป จากนั้นห้องที่ 5 และ 6 เป็นการย้ำท้าจากวรรคท้าอีกครั้งด้วยการซ้ำสำนวน (-ร-ร -รฟซ) เพื่อเป็นสัญลักษณ์ก่อนลงจบด้วยความอ่อนช้อยอย่างสำเนียงลาว จากนั้นใช้กระสวนแบบ 2 พยางค์ (-X-X) ในวิถีลงห้องที่ 7 และ 8 (-ด-ล –ซ-ฟ) ลงจบเพลงด้วยลูกตกเสียงฟา เสียงประธาน ของกลุ่มเสียง ฟซลXดรX เป็นการจบเพลงโดยสมบูรณ์

การผสมวงยังคงกำหนดใช้วงเครื่องสายผสมโคราช 3 เสียง การสร้างสรรค์จังหวะและหน้าทับได้กำหนดตามเพลงนวัตสมัย เพื่อสะท้อนเรื่องความคิดสร้างสรรค์ในยุคแห่งนวัตกรรม ความเรียบง่ายแบบพื้นบ้าน ความใหม่ สนุกสนานเร้าใจ การใช้กลอนกลอนเพลงแบบผสมผสานระหว่างกลอนเพลงก้อม กลอนสุภาพ กลอนหัวเดียว อรรถรสสำเนียงโคราชและความเป็นลูกทุ่ง ผู้วิจัยจึงได้สร้าง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

หน้าทับและจังหวะเพื่อใช้ประกอบทำนองทั้ง 5 แนวคิด ได้แก่ ด้วยทำนองดั้งเดิม ทำนองประยุกต์ ทำนองบทบาทเชิงสร้างสรรค์ ทำนองบูรณาการ และทำนองผสมผสาน ทั้งนี้ ได้ตกแต่งหน้าทับและจังหวะให้สอดคล้องตามลักษณะกระสวนทำนองเพลงนวัตสมัยและสัมพันธ์กับหน้าทับชนนิยม และหน้าทับแปรสังคม เพื่อสะท้อนวิวัฒน์เพลงโคราชในกลุ่มประยุกต์ลำดับที่ 3 สำเร็จเป็นหน้าทับชื่อหน้าทับนวัตสมัย ดังนี้

หน้าทับนวัตสมัย (ประยุกต์ลำดับที่ 3) (ตกแต่งใหม่)

----ป๊ะ	-โท่น-โท่น	--โท่นโท่น	ป๊ะป๊ะ--	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-ป๊ะโท่นโท่น	-โท่นโท่นโท่น
---X	-X-X	--XX	XX--	-X-X	-X-X	-XXX	-XXX

เพลงนวัตสมัยมีความสัมพันธ์กับเพลงแปรสังคมและชนนิยม ด้วยแนวคิดกระสวนทำนองแบบพยางค์ติดกัน ใช้โน้ตในกระสวนจังหวะยกผสมผสานจังหวะสามัญทั่วไป เน้นความสนุกสนาน ใช้โน้ต 1- 4 พยางค์สลับกัน เพื่อสะท้อนความหลากหลายที่มากกว่าเพลงอื่น ๆ กระสวนทำนองเพลงหลังจากการประพันธ์ ได้แก่ (---X) (--XX) (XX--) (-XX-) (-X-X) (XX-X) (-XXX) (XXXX) จึงได้นำลักษณะความสัมพันธ์ดังกล่าวมาพิจารณาตกแต่งหน้าทับเพลงนวัตสมัยให้ปรากฏเป็นความคล้ายที่แตกต่างอย่างสร้างสรรค์ ด้วยการถอดเสียงที่โดดเด่นจากหน้าทับแปรสังคมและชนนิยม จากนั้นนำมาวางเป็นโครงสร้างเสียงสำหรับการตกแต่งหน้าทับนวัตสมัยดังนี้

หน้าทับชนนิยม (ประยุกต์ลำดับที่ 2) (ต้นรากการสร้างสรรค์)

--โท่นโท่น	โท่นโท่น--	ป๊ะป๊ะป๊ะป๊ะ	--ป๊ะป๊ะ	--โท่นโท่น	โท่นโท่น--	ป๊ะป๊ะป๊ะป๊ะ	--โท่นโท่น
--XX	XX--	XXXX	--XX	--XX	XX--	XXXX	--XX

หน้าทับแปรสังคม (ประยุกต์ลำดับที่ 1) (ต้นรากการสร้างสรรค์)

ป๊ะโท่นโท่น	โท่นโท่น--	ป๊ะโท่นโท่น	ป๊ะป๊ะ--	ป๊ะโท่นโท่น	ป๊ะโท่นโท่นป๊ะ	ป๊ะโท่นโท่น	โท่นป๊ะโท่นโท่น
-XXX	XX--	-XXX	XX--	-XXX	XXXX	-XXX	XXXX

โครงสร้างเสียงที่โดดเด่นจาก 2 หน้าทับข้างต้น

---ป๊ะ	---โท่น	---โท่น	---ป๊ะ	---โท่น	---ป๊ะ	---โท่น	---โท่น

หน้าทับนวัตสมัย (ประยุกต์ลำดับที่ 3) (ตกแต่งใหม่)

----ป๊ะ	-โท่น-โท่น	--โท่นโท่น	ป๊ะป๊ะ--	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-ป๊ะโท่นโท่น	-โท่นโท่นโท่น
---X	-X-X	--XX	XX--	-X-X	-X-X	-XXX	-XXX

หากพิจารณาเปรียบเทียบระหว่างหน้าทับชนนิยมและหน้าทับแปรสังคมจะพบว่า กระสวนหน้าทับมีความสอดคล้องกัน โดยมีเน้นกระสวนจังหวะยก ความกระชับ หากแต่ในหน้าทับนวัตสมัยได้ตกแต่งให้มีลักษณะยืนเสียงเดียวกันในห้อง ตามที่ปรากฏในห้อง 2 3 4 5 6 และ 8 เพื่อสะท้อนลักษณะเด่นเรื่องการยืนเสียงและความเรียบง่ายของเพลงแบบประยุกต์ ตามผลการวิจัยที่ว่าเพลง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

โคราชแบบประยุกต์ในลำดับที่ 3 ฉายลักษณะการซ้ำเสียง การยืนเสียง การซ้ำคำร้องอย่างเรียบง่าย ขณะเดียวกัน ได้ผสมผสานแนวคิดจังหวะสามช่า (ป๊ะ ตึง ตึง ป๊ะ ตึ๋ง ตึ๋ง ตึง) โดยตกแต่งใหม่จากเดิมเป็น (-ป๊ะโท่นโท่น ป๊ะโท่นโท่นโท่น) ได้ปรับใช้ตามหน้าทับแบบดั้งเดิม (ป๊ะ โท่น โท่น) ในห้องที่ 1 และ 2 เพื่อสะท้อนต้นรากของเพลงแบบประยุกต์ ตกแต่งให้ยืนเสียงคล้ายหน้าทับชนนิยม ด้วยกระสวนตามที่ปรากฏในห้องที่ 7 และ 8 จังหวะยก 3 พยางค์

จังหวะฉิ่ง

---ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	--ฉิ่งฉับ	ฉิ่งฉับ--	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	ฉิ่งฉับฉิ่งฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
---X	-X-X	--XX	XX--	-X-X	-X-X	XXXX	-X-X

จังหวะฉิ่ง ผู้วิจัยประสงค์ที่จะสื่อความเรื่องความใหม่ หลากหลายและสนุกสนานคล้ายเพลงชนนิยม สะท้อนการผสมผสานเพลงลูกทุ่งกับเพลงโคราช หากแต่จังหวะฉิ่งในเพลงนวัตสมัยเป็นการนำเสนอเรื่องความคิดสร้างสรรค์ที่พัฒนาควบคู่การอนุรักษ์ ด้วยการใช้กระสวนเดียวกับหน้าทับนวัตสมัยตลอดประโยค เปรียบเสมือนการดำรงแนวทางเพลงโคราช ซึ่งเป็นหนึ่งในแนวทางการอนุรักษ์ ในขณะที่ เสียงฉิ่งและเสียงฉับที่มีความหลากหลาย เป็นอิสระจากข้อกำหนดเปรียบเสมือนความคิดสร้างสรรค์ในการนำเพลงลูกทุ่งมาผสมผสานอย่างกลมกลืนในสัดส่วนที่เท่ากันอย่างน่าสนใจ สำหรับเพลงนวัตสมัยไม่มีทำนองใดต่อท้าย เป็นการประพันธ์เพื่อสะท้อนระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชที่ลงจบได้ทันทีหลังจากสิ้นสุดกลอนเพลง

4.3 โน้ตเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช (ภายหลังการปรับแต่ง)

การปรับแต่งในขั้นตอนสุดท้ายก่อนสำเร็จเป็นเพลงชุดคือ “การลดรูปหรือซ่อนรูป” ด้วยการพิจารณาเรื่องความเหมาะสมของทำนอง จังหวะและหน้าทับบนฐานแนวคิดการประพันธ์เพลงไทยตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย โดยพบว่าควรปรับแต่งในบางช่วงของเพลง เพื่อผลสัมฤทธิ์ของบทเพลงที่เหมาะสม

แนวคิดการลดรูปหรือซ่อนรูป หมายถึง การปรับแต่ง ลดทอน เพิ่มเติมในส่วนของทำนอง จังหวะ และหน้าทับ โดยการประพันธ์ครั้งนี้มุ่งปรับแต่งเฉพาะช่วงที่มีการนำเสนอความเป็นลูกทุ่ง ซึ่งผู้วิจัยได้ลดทอนและเพิ่มเติมเล็กน้อย ด้วยวิธีการตกแต่งลีลาให้ดำรงอยู่ในระเบียบวิธีของการดำเนินทำนองและจังหวะเพลงไทย โดยยังคงมุ่งผสมผสานสำเนียงเพลงโคราชและความเป็นดนตรีลูกทุ่ง หากแต่ปรับแต่งให้กลมกลืน สมดุลและเป็นไปในวิถีของขนบเพลงไทยที่เหมาะสม

วิธีการลดรูปหรือซ่อนรูปดังกล่าวคือ ผู้วิจัยได้ทำการพิจารณาในช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ กลุ่มประยุกต์ (3 เพลงสุดท้าย) เบื้องต้นพบว่าปรากฏทำนองและจังหวะที่ฉายความเป็นดนตรีลูกทุ่งโดดเด่นมากกว่าความเป็นระเบียบวิธีของเพลงไทย ผู้วิจัยจึงลดทอนลักษณะดังกล่าวลงเล็กน้อย เพื่อให้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เกิดความสมดุลและกลมกลืนกันตามแนวคิดเพลงไทยผสมสำเนียงของเพลงโคราชและดนตรีลูกทุ่งร่วมสมัย

รายละเอียดที่ทำการปรับแต่งประกอบด้วยประการแรกคือ ด้านกระสวนทำนอง ผู้วิจัยได้ทำการลดทอนปรับแต่งกระสวนทำนองในบ้างช่วงของเพลง เฉพาะสำนวนที่มีลักษณะโดดเด่นหรือมีความแตกต่างจากสำนวนของเพลงนั้น ๆ โดยปรับกระสวนทำนองให้มีลักษณะที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ผสมผสานกระสวนทำนองตามขนบที่ปรากฏในเพลงไทยโดยทั่วไป เช่น (---X -XXX) (---X ---X) (-X-X -X-X) เป็นต้น เพื่อความไพเราะและเหมาะสมเรื่องการสะท้อนความเป็นไทยผสมโคราช ในขณะเดียวกัน ผู้วิจัยได้ทำการลดกระสวนทำนองแบบจังหวะยกบ้างช่วง เช่น (-X--) (XX--) เป็นต้น เพื่อให้เกิดความเรียบง่าย อ่อนหวาน ไพเราะมากขึ้น ไม่กระชับจนเกินไป ทั้งนี้ เพลงชนนิยม เป็นเพลงที่เน้นใช้กระสวนทำนองที่ปรับแต่งมาจากผลการวิจัย (--XX -X-X XXXX -X-X) โดยมีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่ความสม่ำเสมอ เพื่อสะท้อนความแตกต่างหรือขัดจากเพลงแปรสังคม และสะท้อนวิวัฒนาการของคำร้องในกลอนเพลงประยุกต์อย่างเหมาะสมตามแนวคิดแล้ว ผู้วิจัยจึงปรับลดทอนเฉพาะเรื่องจังหวะ

ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ยังคงดำรงเสียงลูกตกและลีลาหลัก ๆ ของทำนองที่ประพันธ์ไว้เป็นฐาน เช่น การกำหนดเสียง 1 – 4 พยางค์ เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ร้อยเนื้อทำนองเดียวแบบซ้ำกระสวนเปลี่ยนโน้ต การซ้ำหัวซ้ำท้าย หรือกระสวนสำหรับเพลงแปรสังคม เพลงชนนิยมและเพลงนวัตสมัย เป็นต้น เนื่องด้วยเป็นการประพันธ์ตามองค์ความรู้ที่เกิดจากผลการวิจัย

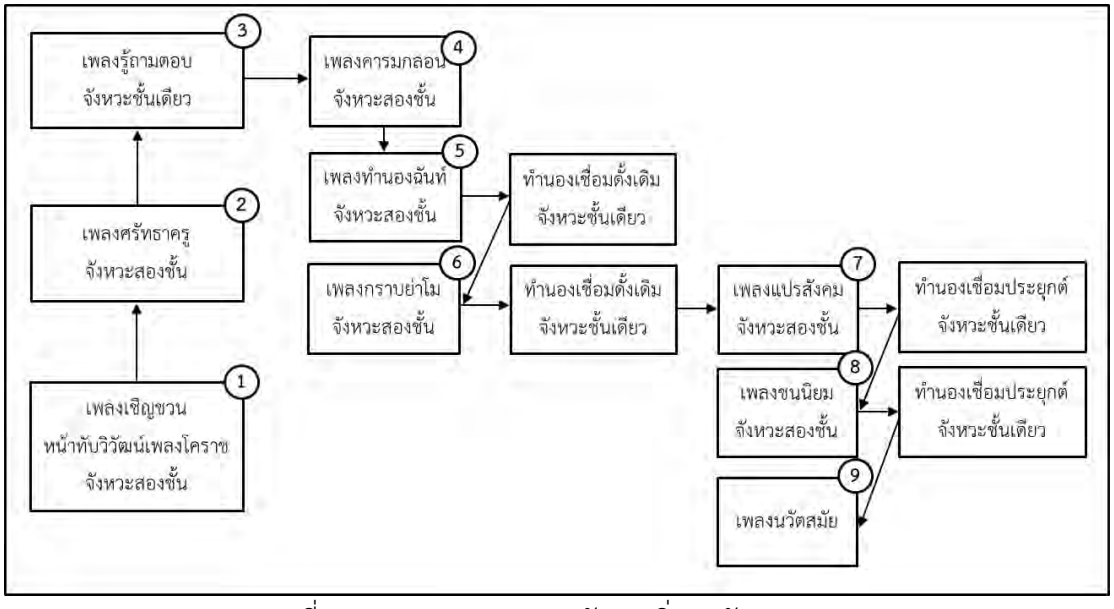
จากข้างต้นสรุปได้ว่า การปรับทำนองในขั้นตอนสุดท้ายของการประพันธ์ครั้งนี้ จึงเสมือนเป็นขั้นตอนการสร้างความสมบูรณ์ให้กับลีลาของทำนองเพลงไทย เป็นวิธีการลดรูปหรือซ่อนรูปความเป็นลูกทุ่งของทำนองลงเล็กน้อย ด้วยการตกแต่งให้ท่วงทำนองเกิดความประยุกต์ในกรอบขนบของเพลงไทยมากขึ้น อย่างไรก็ตามแนวคิดร่วมสมัยหรือแนวคิดเพลงโคราชประยุกต์ ยังคงดำรงไว้มิได้หาย หากแต่เป็นการนำเสนอผ่านลีลาของการเส้นแนวดำเนินทำนองและกระสวนทำนอง ซึ่งจะสังเกตได้ว่า 3 เพลงสุดท้ายในกลุ่มช่วงประยุกต์ยังคงมีลีลาแตกต่างจาก 3 เพลงในกลุ่มช่วงดั้งเดิมก่อนหน้า

ประการที่สองคือ ด้านจังหวะ ผู้วิจัยได้ทำการปรับแต่งและลดทอนลีลาของหน้าทับโทนโคราชและจังหวะฉิ่งตามขนบ เพื่อเชื่อมโยงตั้งแต่เพลงแรกจนเพลงสุดท้ายได้อย่างเหมาะสม โดยจังหวะฉิ่งได้ปรับใช้เป็นอัตราจังหวะสองชั้น จังหวะชั้นเดียวและจังหวะลอย เริ่มจากช่วงเกริ่นนำ เพลงแรกคือ เพลงเชิญ กำหนดให้เป็นเพลงเชิญชวนประหนึ่งการเปิดวงหรือโหมโรงอย่างสนุกสนาน จึงกำหนดให้ชั้นอัตราจังหวะชั้นเดียว จากนั้นเพลงที่ 2 และ 3 ของช่วงเกริ่นนำคือ เพลงศรัทธาครูและเพลงรู้ถาม และช่วงเนื้อหาวิวัฒน์กลุ่มดั้งเดิม เพลงที่ 1 และ 2 เพลงคารมกลอนและทำนองฉันท์

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

กำหนดใช้อัตราจังหวะสองชั้น จากนั้นเพลงกราบย่าโมในลำดับที่ 3 กำหนดใช้อัตราจังหวะแบบจังหวะลอย (ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง) ตามที่อธิบายเหตุผลไว้ในเรื่องเพลงกราบย่าโมว่ามุ่งสะท้อนความสง่างามและแนวคิดที่เกี่ยวการสักการะท้าวสุรนารี

กลุ่มประยุกต์ 2 เพลงแรกคือ เพลงแปรสังคมและชนนิยม กำหนดใช้อัตราจังหวะสองชั้นเพื่อความเชื่อมโยงเรื่องความบันเทิงอีกครั้ง จนกระทั่งเพลงสุดท้ายคือ เพลงนวัตสมัย ปรับใช้จังหวะชั้นเดียว เพื่อส่งท้ายเพลงและสะท้อนวิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบันที่มุ่งเน้นความบันเทิง เร้าใจ สนุกสนาน ทั้งนี้ ทำนองเชื่อมดั้งเดิมและทำนองเชื่อมประยุกต์ ปรับใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว เพื่อเป็นการเชื่อมระหว่างที่สนุกสนานด้วยลีลาจังหวะที่ต่างจากเพลงก่อนหน้าเป็นการส่งท้าย โดยอธิบายรูปแบบการบรรเลงจังหวะฉิ่งตามแผนภาพได้ดังนี้



ภาพที่ 84 รูปแบบการบรรเลงจังหวะฉิ่ง (หลังการลดรูป)

ที่มา : ผู้วิจัย

ประการที่สามคือ หน้าทับ ผู้วิจัยได้ทำการปรับแต่งหรือลดรูปด้วยวิธีการพิจารณาความถี่ของกระสวนหน้าทับและปรับแต่งให้เกิดความห่างมากขึ้น ลดทอนหน้าทับที่สะท้อนลีลาจังหวะสามช่าเพื่อทำให้ลีลาของหน้าทับโทนโคราชเกิดความกลมกลืนระหว่างความเป็นดั้งเดิมและประยุกต์ที่พอดี ทั้งนี้ ยังคงโครงสร้างเสียงหลักหรือเสียงตกของหน้าทับที่สร้างสรรค์ไว้เป็นฐาน โดยจากขั้นตอนสุดท้ายจึงสำเร็จเป็นทำนองเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราชดังนี้

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

โน้ตเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

1. ช่วงเกริ่นนำ (3 เพลง)

1.1 เพลงเชิญชวน (ขลุ่ย ซอ)

ประโยคนำ

----	---ซ	---ม	-ร-ซ	----	-ซ-ล	ทลรท	-ล-ซ

ทำนองเพลง

----	---ซ	-ซซซ	-ซ-ซ	---ซ	---ม	ซมซร	-ม-ซ
----	---ซ	-ซซซ	-ล-ท	----	-ร์ำ-ล	ทลซม	-รมซ
(---ซ	-ซซซ	รมซล	ทซลท)	(---ซ	-ซซซ	รมซล	ซทลซ)
(---ซ	-ซซซ	รมซล	ทซลท)	(---ท	ร์ำทลซ	ทลซม	รมซล)
(----	----)	(รมรซ	-ล-ท)	(----	----)	(-ร-ท	-ล-ซ)
(----	----)	(รมรซ	-ล-ท)	-ร-ม	-ซ-ล	ทลร์ำท	-ล-ซ
-ลซม	-ร-ซ	---ล	ทซลท	----	-ท-ร	-รทล	ซม-ซ
---ม	-รมซ	---ล	ทซลท	----	-ท-ร	-รทล	ซม-ซ
---ซ	-ซซซ	ซลซม	-ร-ท	---ท	-ทททท	รมซล	ซม-ซ
---ซลท	-ร-ม	ซมรท	-ทร์ำล	-ร์ำ-ท	-ล-ซ	---ม	---ซ

ไม่กลับต้น

หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช (โทนโคราช 3 เสียง)

---ท	-ท-ท	---ป	-ท-ท	(---ป	-ป-ป)	-ทททท	-ทททท
---ท	-ท-ท	---ป	-ท-ท	(---ป	-ป-ป)	-ทททท	-ทททท
(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	---ท	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	---ท	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	-ป-ท	-ท-ป	(-ป-ป)	-ท-ท	-ท-ป	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	-ป-ท	-ท-ท	(-ป-ป)	(-ป-ป)	-ท-ท	-ท-ท
---ท	-ทททท	---ท	-ทททท	(-ป-ป)	(-ป-ป)	-ทททท	-ทททท
---ท	-ทททท	---ท	-ทททท	(-ป-ป)	(-ป-ป)	-ทททท	-ทททท
---ท	-ท-ท	-ปทท	ปป--	(ป)ท(ป)ท	(ป)ป(ป)ป	-ปทท	-ทททท
---ท	-ท-ท	-ปทท	ปป--	(ป)ท(ป)ท	(ป)ททป	-ทททท	-ท-ท

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

จังหวะฉิ่ง (จังหวะชั้นเดียว)

-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

1.2 เพลงศรัทธาครู (วงเครื่องสายไทย)

---ซ	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	-มรำท
-ลทท	ทรำทท	รำมรท	รำมซล	--ซล	รำทลซ	รมซล	ซทลซ
---ล	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	-มรำท
--มท	รำซลท	-ทลซ	ทลซม	--รซ	ทลซม	รำมซล	รำทลซ
---ล	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	มรำท
-ลทท	-รำทท	-ทรำล	รำทลซ	-ซลซ	มรมซ	-ซ-ล	ซทลซ

ไม่กลับต้น

หน้าทับลาว (โทนรำมะนา)

-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม	-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

1.3 เพลงรู้ถามตอบ (วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม ประกอบร้องลำลอง)

---ดำ	ลซ-ดำ	----	ดำลซดำ	-ดำ-รำ	ดำลรำดำ	(-ลรำดำ	-ลรำดำ)
---ดำ	ลซ-ดำ	--ลรำ	ลดำ--	-ลดำล	ซมซร	(-มซร	-มซร)
---ร	มรมซ	----	มซมร	-รมร	ดลดร	(-ลดร	-ลดร)
---ร	ซมรด	--ซม	รด--	-ซม-ร	ดล-ด	(-ลรด	-ลรด)

กลับต้น

หน้าทับลาว (โทนรำมะนา)

-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม	-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม

หน้าทับโทนโคราชแบบดั้งเดิม (โทนโคราชเสียงทุ้ม)

---ป	-ท-ท	-ท-ท	-ท-ท	---ป	-ป-ป	-ท-ท	-ท-ท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2. ช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ (6 เพลง)

2.1 เพลงคารมกลอน (วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้มและเสียงกลาง)

----	-ม-ด	-มรซ	-มรด	-ซ-ซ	-ม-ด	-มรซ	-มรด
----	-ม-ด	--รม	-มรซ	----	-ม-ด	--รม	-มรด
(---ด	ดด--)	(มรดล	-ซ-ด)	(---ด	ดด--)	(มรดล	-ซ-ด)
(มรดล	ดซลด)	(-ด-ร	มร-ด)	มรดล	ดซลด	-ดำ--	-ลรำด

กลับต้น

หน้าทับลาว (โทนรำมะนา)

-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม	-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม

หน้าทับคารมกลอน (โทนโคราชเสียงทุ้มและเสียงกลาง)

----	-ท-ท	----	-ท-ท	----	-ท-ท	----	--ท-ท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

2.2 ทำนองฉันท์ (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

ประโยคนำ (ซอ ขลุ่ย)

----	---ฟ	---ร	-ด-ฟ	----	---ซ	-ล-ซ	ฟร-ฟ

ทำนองเพลง

---ฟ	-ซซซ	-ฟ-ซ	ลซ-ฟ	-ฟ--	รด-ฟ	---ฟ	รฟ-ซ
---ซ	ฟลซฟ	-ลซดำ	-ลซฟ	(---ฟ	-ซทดำ)	(---ฟ	-ซทดำ)
(----	ดำลซดำ	-ลซดำ	-ลซฟ	-ลซดำ	-ลซฟ	ลซลร	-รฟซ
-ฟซซ	-ลซซ	-รฟซ	ฟลซฟ	-ฟซล	ดำลซฟ	---ฟ	-ซทดำ)
----	ลซลดำ	-ลซดำ	-ลซฟ	---ฟ	--ซฟ	ลซลรฺ	-รฟซ
--ลซ	ฟซลดำ	รำดำลรำ	ดำลซฟ	---ฟ	-ฟ--	ดรฟซ	-ลซฟ

กลับต้น

หน้าทับทำนองฉันท์ (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

-ป-ป	-ท-ท	-ป-ป	-ท-ท	-ป-ป	-ท-ท	-ป-ป	-ททท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนองเชื่อมดั้งเดิม (บรรเลงต่อท้ายเพลง)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ดำ-ฟ	-รฟซ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	-ฟซล	-ลดำ-ลดำ	-รซฟ

กลับต้น

หน้าทับและจังหวะของทำนองเชื่อมดั้งเดิม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

2.3 เพลงกราบย่าโม (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ซ	-ซซซ	ลซดำล	-ซ-ฟ	ลซฟร	ฟดรฟ	ซฟซร	ดรฟซ
ซฟซซ	ฟซฟฟ	ลซฟร	ฟดรฟ	รฟดร	ฟดรฟ	ดฟซล	ซลทดำ
(--ดฟ	ซลทดำ	ทดำรำดำ	ทลซฟ	ดฟซล	ดำลซฟ	ลซฟร	ดรฟซ)
ซฟซซ	ซลซซ	ลฟซล	ดำลซฟ	ดฟซล	ดำลซฟ	ดฟซล	ซลทดำ
รำดำลรำ	ดำลรำดำ	ลดำรำดำ	ทลซฟ	ดฟซล	ดำลซฟ	ลซลดำ	รำดำลซ
ซลซซ	ลซลดำ	รำลรำดำ	ทลซฟ	รฟรด	รฟซล	ดำลซฟ	ซรซฟ
			ลงจบ	-ด-ฟ	-ซ-ล	ดำรำดล	-ซ-ฟ

กลับต้น

หน้าทับกราบย่าโม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

----	-ท-ท	----	-ท-ท	----	-ป-ป	---ท	-ท-ท

จังหวะลอย (สง่างาม)

---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง

ทำนองเชื่อมดั้งเดิม (บรรเลงต่อท้ายเพลง)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ดำ-ฟ	-รฟซ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	-ฟซล	-ลดำ-ลดำ	-รซฟ

กลับต้น

หน้าทับและจังหวะของทำนองเชื่อมดั้งเดิม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.4 เพลงแปรสังคม (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

(--ลล	ดำลซฟ	--ลล	ซลฟซ	--ซซ	ลฟซล	--ลล	ดำลซฟ)
-ฟซล	ซล--	-ฟซล	ซล--	รฟซล	ดำลซฟ	รฟซล	-ซ-ซ
--ลซ	ลฟลซ	ลฟลซ	ลฟ--	รฟซล	ดำลซฟ	รฟซล	--ซซ
(--ลซ	ลดำรำดำ	--ลฟ	ซรฟด)	----	ลฟซล	ทซลท	ดำลทดำ
ลฟซล	-ล-ล	--ลล	ดำลซล	--ลล	ดำลซล	ดำลซฟ	-ลซฟ
----	ฟำรำดำล	รำดำลซ	ดำลซฟ	-ลดำร	-รฟซ	-รด-ล	-ซ-ฟ

กลับต้น

หน้าทับแปรสังคม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	---ท	-ท-ป	---ป	-ท-ท	-ป-ท	-ทททท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

ทำนองเชื่อมประยุกต์ (บรรเลงต่อท้ายเพลง)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ลดำฟ	-รฟซ
-ฟฟฟ	ซลซล	-ฟฟฟ	ซลซฟ	-ฟฟฟ	ซลซล	ดำรฟซ	ฟลซฟ
ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ ลฟซล	ดำรำดำท ลซฟด	รมฟซ ฟลซฟ	ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ ลฟซล	---- ----	ดรฟซ ฟลซฟ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	-ลดำรำ	ดำลดำซ	ดำลซฟ	-รซฟ

กลับต้น

หน้าทับและจังหวะของทำนองเชื่อมประยุกต์ (โทนโคราชเสียงทุ้ม กลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	-ท-ป	-ทททท	---ป	-ท-ท	-ท-ป	-ทททท
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

2.5 เพลงชนนิยม (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

--ฟฟ	-ฟ-ฟ	ฟลซฟ	-ร-ร	--ฟฟ	-ร-ร	ฟรดฟ	-ฟซล
--ดำดำ	-รำ-รำ	ฟำรำลดำ	-ล-ล	--ฟฟ	-ล-ล	ดำลซฟ	-ลซฟ
--ฟฟ	-ร-ร	ดรดฟ	-ฟซล	--ดำดำ	-ล-ล	ดำรำดำล	-รฟซ
--ลล	-ดำ-ดำ	ลดำรำล	-ลดำซ	--ฟฟ	-ซ-ซ	ดำลซฟ	-ลซฟ
--ฟฟ	-ท-ท	ฟทดำรำ	-รำดำท	-ซ-ซซซ	ฟซ-ท	-ฟ-ร	รรรร
(--ฟร	-รฟซ	--ฟท	-ทดำรำ	--ฟท	ดำรำ--)	ฟรดท	-รำทดำ
(---รำ	ทดำ--)	(ทซรำดำ	ทรฟซ)	(---ร	ฟซ--)	(ฟซฟร	ฟรฟด)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

(---ร	ฟด--)	(ฟซฟร	ฟรฟด)	(---ร	ฟด--)	(ฟรฟซ	-ซด์ท)
--ทฟ	ททททท	ฟซทด์	ซทด์ร์	-ฟ-ฟ	-ซฟร	ดรฟซ	ลรฟซ
--ซซ	ซซ--	ดรฟซ	ลรฟซ	-รฟร	ดรฟซ	-ด์-ล	-ลซฟ

กลับต้น

หน้าทับชนนิยม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท--	-ท-ท-	-ป-ป	---ท	-ป--	-ท-ป	-ททท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

--ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

ทำนองเชื่อมประยุกต์ (บรรเลงต่อท้ายเพลง)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ลด์ฟ	-รฟซ
-ฟฟฟ	ซลซล	-ฟฟฟ	ซลซฟ	-ฟฟฟ	ซลซล	ด์รฟซ	ฟลซฟ
ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ ลฟซล	ด์ร์ด์ท ลซฟด	รมฟซ ฟลซฟ	ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ ลฟซล	---- ----	ดรฟซ ฟลซฟ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	-ลด์ร์	ด์ลด์ซ	ด์ลซฟ	-รซฟ

กลับต้น

หน้าทับและจังหวะของทำนองเชื่อมประยุกต์ (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	-ท-ป	-ททท	---ป	-ท-ท	-ท-ป	-ททท
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

2.6 เพลงนวัตสมัย (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

----	-รดฟ	-ฟ-ร	-รดฟ	-ฟ-ร	ดรฟซ	ลซลฟ	-รซฟ
----	-ด์-ฟ	--ซล	ด์ลซฟ	--ซล	ด์ลซฟ	ด์ด์ด์ด์	-ลซฟ
---ฟ	-ฟฟฟ	ลซฟร	ฟดรฟ	---ฟ	-ฟฟฟ	ลซฟร	ดรฟซ
----	ดรฟซ	ด์ลซฟ	-รซฟ	-รฟร	ดรฟซ	ด์ลซฟ	-รซฟ
---ท	-ททท	ด์ร์ด์ท	-ล-ซ	---ท	-ททท	ด์ร์ด์ท	-ล-ซ
---ซ	-ซซซ	ทซฟร	-รฟซ	---ซ	-ซซซ	ทซฟร	-รฟซ
--ซซ	-ซ-ซ	-ซทซ	ทรฟซ	-รฟร	ดรฟซ	-ซทซ	ทรฟซ
---ซ	-ซทด์	ทซฟท	-ด์ซท	---ร์	-ร์ด์ท	ด์ซด์ท	-ด์ซท
---ท	-ททท	ฟทด์ร์	-ร์ด์ท	---ท	-ททท	ฟทด์ร์	-ร์ด์ท
---ซ	ทซฟท	-ท-ด์	ทร์ด์ท	-ล-ซ	ลซฟท	-ท-ด์	ทร์ด์ท
----	-ฟซล	-ทล-	ซฟซล	----	-ฟซล	ทลซล	ซฟมร

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

---รำ	--ลท	รทลฟ	-ม-ร	---ซ	---ร	ฟรดล	ซลดำ
----	-ร-ร	ฟซ-ฟ	-รฟซ	----	-ซ-ร	-ดรฟ	-รฟซ
----	-ร-ร	ฟซ-ฟ	-รฟซ	-รฟร	ดรฟซ	-ลดำ-ล	-ซ-ฟ

กลับต้น

หน้าทับนวัตสมัย (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	-ป-ท	-ท-ป	-ป-ท	-ท-ป	-ททท	-ททท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะชั้นเดียว)

-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

4.4 การจัดการแสดงผลงานทางดุริยางคศิลป์

การจัดการแสดงผลงานประกอบด้วยการบริหารจัดการก่อนการแสดง (Pre Production) การบริหารจัดการในวันแสดงจริง ณ สถานที่จัดการแสดง (On Site Management) และการบริหารจัดการหลังการแสดง (ณวดี เศรษฐเมธีกุล, 2558: 59) โดยการดำเนินงานมีดังนี้

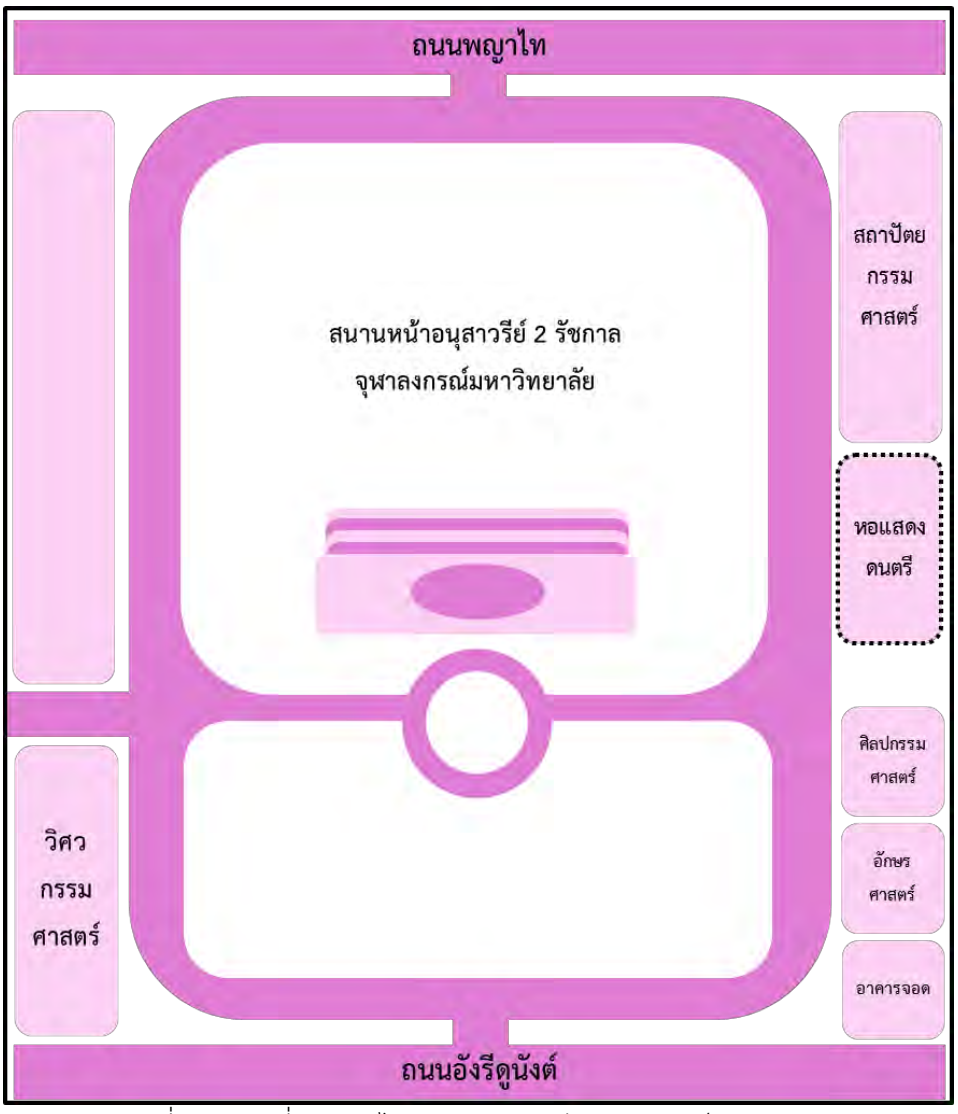
4.4.1 การบริหารจัดการก่อนการแสดง

4.4.1.1 กำหนดนักดนตรีที่แสดงในวงเครื่องสายผสมโทนโคราช (เครื่องคู่) รวมจำนวน 16 คน ดังนี้

1. นักร้องชายและหญิง 2 คน
2. ซอด้วง 2 คน
3. ซออู้ 2 คน
4. จะเข้ 2 คน
5. ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ 2 คน
6. โทนรำมะนา โทนโคราชเสียงเปิง 1 คน
7. โทนโคราช เสียงทุ้มและเสียงกลาง 2 คน
8. ฉิ่ง 1 คน
9. ฉาบเล็ก กรับ 1 คน
10. โหม่ง 1 คน

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

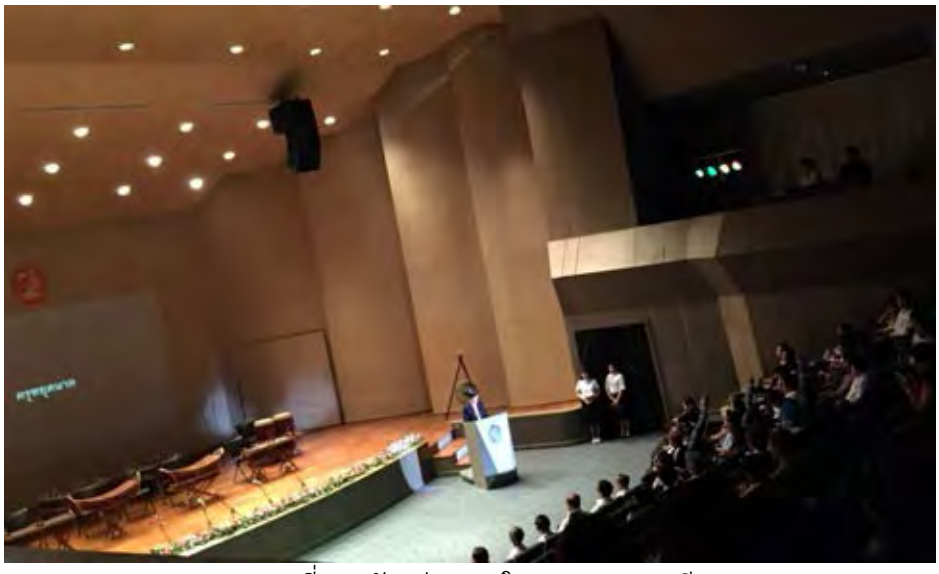
4.4.1.2 กำหนดวันและเวลาในการแสดง และดำเนินการจองสถานที่ โดยกำหนดจัดแสดงในวันศุกร์ที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 ณ หอแสดงดนตรี สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 85 แผนที่เดินทางไปหอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่มา : ผู้วิจัย

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76



ภาพที่ 86 ตัวอย่างภายในหอแสดงดนตรี

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (23 เมษายน 2562)

ภาพที่ 87 ตัวอย่างเวที (ภาพมุมสูง) หอแสดงดนตรี

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (4 ธันวาคม 2561)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 88 ตัวอย่างลักษณะการกล่าวรายงานในหอแสดงดนตรี

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (4 ธันวาคม 2561)

4.4.1.3 ดำเนินการซ้อมย่อยช่วงเดือนเมษายน ถึงพฤษภาคม พ.ศ. 2562

ภาพที่ 89 การซ้อมย่อย เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (3 เมษายน 2562)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 90 การซ้อมย่อย เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

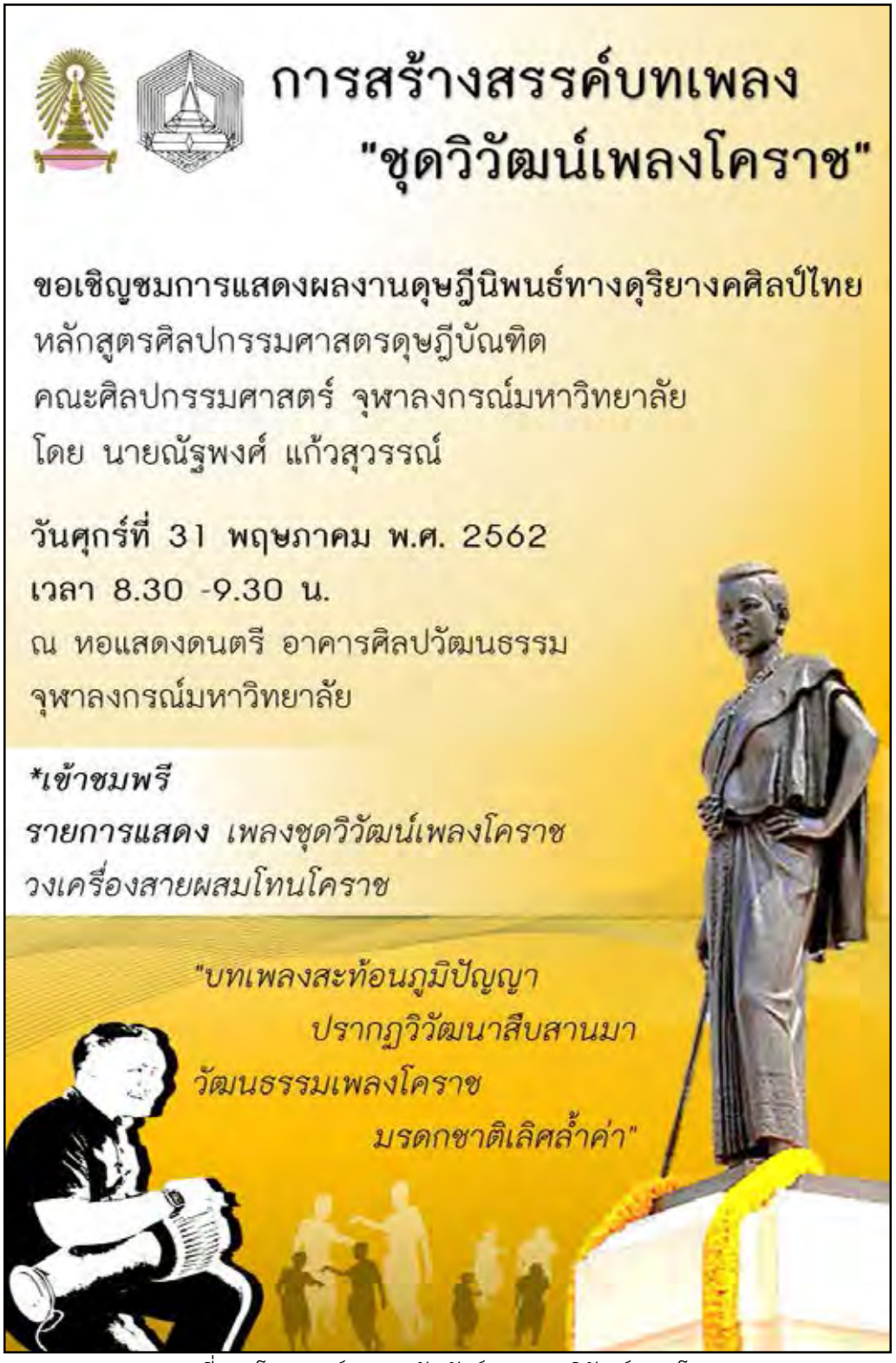
ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (3 เมษายน 2562)

4.4.1.4 การออกบัตรเชิญและโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งาน โดยเบื้องต้นทำการประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อออนไลน์ Facrbook.com และสถานบันการศึกษาทั่วไป

ภาพที่ 91 บัตรเชิญชมการแสดง เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

ที่มา : ผู้วิจัย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833



ภาพที่ 92 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

ที่มา : ผู้วิจัย

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4.3.1.5 ดำเนินการจัดทำสูจิบัตรและแบบประเมินการจัดการแสดงผลงาน

4.3.1.6 ดำเนินการจัดทำสื่อ Presentation นำเสนอประกอบการแสดงผลงาน

ภาพที่ 93 ตัวอย่างลักษณะการนำเสนอสื่อ Presentation ประกอบการแสดงดนตรี

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (4 ธันวาคม 2561)

4.4.1.6 ดำเนินการซ้อมใหญ่ ในวันพฤหัสบดีที่ 30 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 ณ หอแสดงดนตรี สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เวลา 13.00 น.

ภาพที่ 94 การซ้อมใหญ่เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (3 เมษายน 2562)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ภาพที่ 95 การซ้อมใหญ่เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช
ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (3 เมษายน 2562)

4.4.2 การบริหารจัดการในวันแสดงจริง

ได้ดำเนินการจัดแสดง ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในวันศุกร์ที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 โดยมีระยะเวลาการดำเนินงานดังนี้

เวลา 7.30 น. จัดวงดนตรีและ Sound Check
เวลา 8.20 น. ต้อนรับคณะกรรมการสอบและผู้เข้าชมการแสดง
เวลา 8.30 น. ผู้วิจัยกล่าวรายงานสรุปผลงานสร้างสรรค์
เวลา 8.40 น. เริ่มการแสดงเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช (30 นาที)
เวลา 9.15 น. กล่าวขอบคุณ มอบของที่ระลึกคณะกรรมการ
เวลา 9.25 น. ถ่ายภาพรวมกับคณะกรรมการและผู้แสดง
เวลา 9.30 น. เสร็จสิ้นการจัดการแสดง (รวม 60 นาที)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

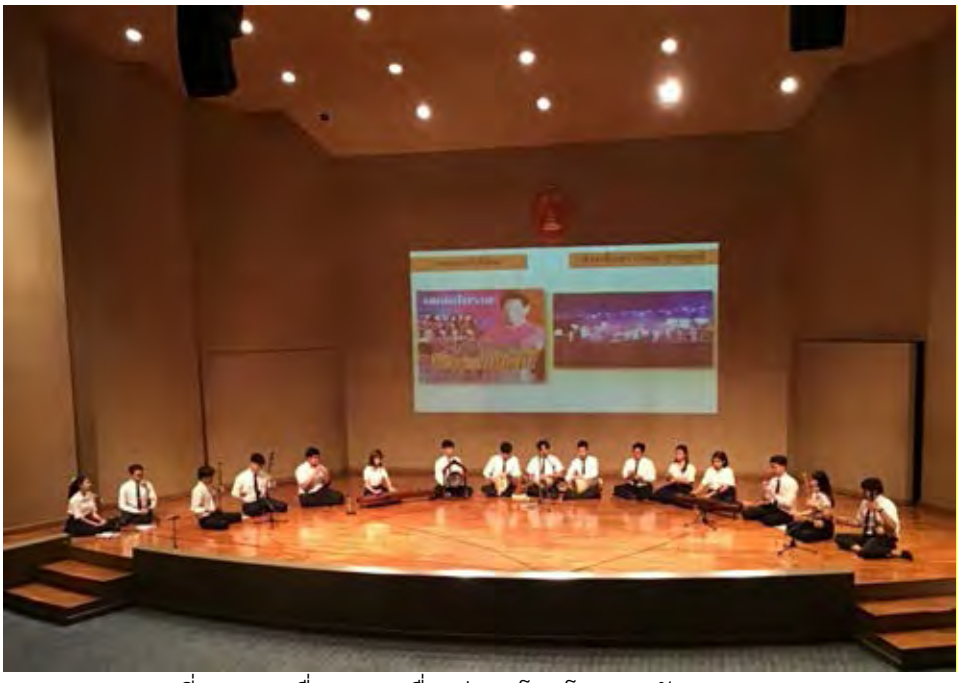
ภาพที่ 96 ผู้วิจัยกล่าวนำเสนอผลงาน

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (31 พฤษภาคม 2562)

ภาพที่ 97 ผู้วิจัยกล่าวนำเสนอผลงาน

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (31 พฤษภาคม 2562)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76



ภาพที่ 98 วงเครื่องสายเครื่องคู่ผสมโทนโคราช (วันแสดงผลงาน)

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (31 พฤษภาคม 2562)

ภาพที่ 99 วงเครื่องสายเครื่องคู่ผสมโทนโคราช เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (31 พฤษภาคม 2562)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 100 สื่อ Presentation เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (31 พฤษภาคม 2562)

ภาพที่ 101 คณะกรรมการสอบผลงานดุษฎีนิพนธ์

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (31 พฤษภาคม 2562)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 102 โทนโคราช ขนาด 5 -7 นิ้ว ของที่ระลึก

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (31 พฤษภาคม 2562)

ภาพที่ 103 โต๊ะลงทะเบียน

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (31 พฤษภาคม 2562)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาพที่ 104 ป้ายประชาสัมพันธ์ผลงานวิจัย

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (31 พฤษภาคม 2562)

ภาพที่ 105 ภาพจากห้องควบคุมการแสดง

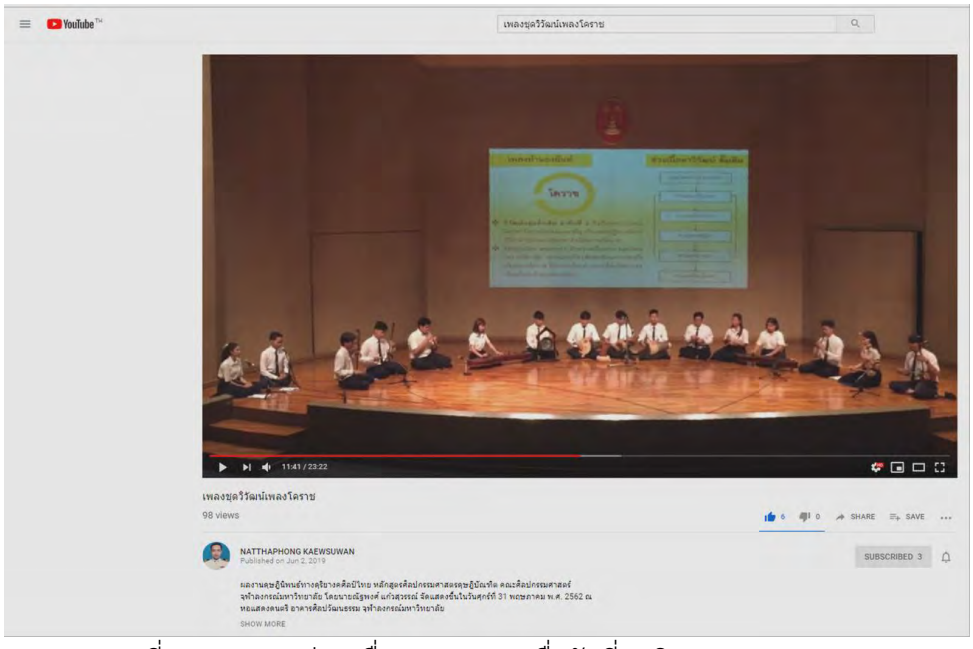
ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (31 พฤษภาคม 2562)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4.4.3 การบริหารจัดการหลังการแสดง

เนื่องจากการแสดงผลงาน เป็นส่วนหนึ่งของขั้นตอนการวัดผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาในระดับศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต จึงมีการนำเสนอผลสรุปการจัดการแสดงและการดำเนินงานวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ ด้วยรูปแบบ Power Point และรูปเล่มวิทยานิพนธ์ เวลา 12.30 น. ในวันเดียวกัน โดยภายหลังจากวันสอบจบ ผู้วิจัยได้ดำเนินการปรับแก้เล่มวิทยานิพนธ์พร้อมลงเข้าระบบ CU-iThesis จนแล้วเสร็จ และได้ทำการเผยแพร่ผลงาน วิจัยในรูปแบบการตีพิมพ์บทความวิจัยในวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน ISSN 1906-7682 (Print) ปีที่ 10 ฉบับที่ 2 ประจำเดือนกรกฎาคม - ธันวาคม 2562 จำนวน 24 หน้า และได้เผยแพร่ในรูปแบบ Online Video ผ่านสื่อสารสนเทศ www.youtube.com โดย Channel ของ NATTHAPHONG KAEWSUWAN



ภาพที่ 106 เผยแพร่ทางสื่อสารสนเทศ เมื่อวันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ. 2562

ที่มา : ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (2 มิถุนายน 2562)

โดยภายหลังการแสดงพบว่ามีขั้นตอนที่ควรดำเนินงานให้แล้วเสร็จ ประการแรก การบริหารจัดการเรื่องค่าตอบแทน เช่น ค่าตอบแทนนักดนตรี ฝ่ายสถานที่ ฝ่ายอาหารจัดเลี้ยง เป็นต้น ประการที่ 2 การบริหารจัดการเวลาหลังการแสดง ควรจัดการเวลาการใช้สถานที่ให้แล้วเสร็จตามข้อกำหนดของฝ่ายอาคารสถานที่ โดยเฉพาะในกรณีที่ผู้ให้เช่าพื้นที่มีความจำเป็นต้องใช้ดำเนินการต่อ และประการที่ 3 การบริหารจัดการจำนวนทีมงาน ควรกำหนดจำนวนทีมงามให้เหมาะสมกับ

ภาระหน้าที่ต่าง ๆ เพื่อให้การดำเนินงานสำเร็จลุล่วงได้ทันเวลาที่กำหนด โดยเฉพาเรื่องการขนย้ายอุปกรณ์ต่าง ๆ

4.5 บทสรุป

จากแนวคิดการสร้างสรรค์และจินตนาการเรื่องวิวัฒนาการเพลงโคราชจากอดีตสู่ปัจจุบันผนวกกับแนวคิดจากผลการวิจัย ได้นำมาเป็นฐานในการประพันธ์เพลงไทยและการผสมวงตามหลักทางดุริยางคศิลป์ไทย ผ่านการสะท้อนภาพสื่อความผ่านท่วงท่าลีลาของบทร้อง ทำนอง หน้าทับจังหวะ รูปแบบการผสมวง รูปแบบการบรรเลง โดยสำเร็จเป็นรูปแบบของเพลงชุดชื่อ “ชุดวิวัฒน์เพลงโคราช” รูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 ช่วงดังนี้

4.5.1 ช่วงเกริ่นนำ

ช่วงบทเพลงสะท้อนภาพเพื่อเกริ่นนำเรื่องราวเพลงโคราช ประกอบด้วย 3 เพลง โดยแต่ละเพลงมีลักษณะที่แตกต่างกันดังนี้

4.5.1.1 เพลงเชิญชวน ใช้กลุ่มเสียง ซลทXรมX สะท้อนลักษณะการเชิญชวนในการละเล่นเพลงโคราชผสมผสานแนวคิดลายเปิดวงอย่างดนตรีพื้นบ้านอีสาน บรรเลงด้วยซอและขลุ่ยสะท้อนลักษณะการผสมวงโทนโคราช เช่น ซออี้ และ ปี่แก้ว ใช้โทนโคราช 3 เสียง ตีหน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช เพื่อนำเสนอโครงสร้างวิวัฒนาการทั้ง 6 วิวัฒน์ เป็นการตกแต่งจากหน้าทับต่าง ๆ ในช่วงเนื้อหาวิวัฒน์

4.5.1.2 เพลงศรัทธาครู ใช้กลุ่มเสียง ซลทXรมX สะท้อนการนำเข้ากลอนอย่างการโอ่และเนื้อหาบทแรกคือการไหว้ครู ใช้วงเครื่องสายไทยตามขนบ สะท้อนความดั้งเดิมเป็นตั้งต้น

4.5.1.3 เพลงรู้ถามตอบ ใช้กลุ่มเสียง ดรมXซลX ร้องลำลองประกอบดนตรี ใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม บทร้องประพันธ์ด้วยกลอนสุภาพ สะท้อนต้นกำเนิดกลอนเพลงโคราชที่มาจากคารมในการสนทนา ผสมผสานความเป็นไทยพื้นบ้านแบบดั้งเดิม บรรยายวิวัฒนาการและคุณค่าของเพลงโคราช

4.5.2 ช่วงเนื้อหาวิวัฒน์

ช่วงบทเพลงสะท้อนภาพวิวัฒนาการของเพลงโคราช สภาพการดำรงอยู่และการพัฒนารูปแบบการแสดงเพลงโคราช ประกอบด้วย 6 เพลงหลักและ 2 ทำนองเชื่อมดังนี้

4.5.2.1 เพลงคารมกลอน ใช้กลุ่มเสียง ดรมXซลX สะท้อนกลอนเพลงก้อมเพลงปฏิพากย์สั้นต้นกำเนิดเพลงโคราช ใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้มและเพิ่มเสียงกลางเข้ามา 1 ลูก

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

4.5.2.2 เพลงทำนองฉันท์ ใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX สะท้อนการพัฒนาเป็นฉันท-ลักษณ์เพลงโคราช ต่อด้วยทำนองเชื่อมดั้งเดิม ใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX สะท้อนลีลาการร้องสร้อยในกลอนดั้งเดิม ใช้วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเพิ่มเสียงเปิงเข้ามา 1 ลูก ลดโทนรำมะนาออก การใช้โทน 3 เสียงเป็นการสะท้อนกลอนโคราชที่สำเร็จลงตัวเป็นเพลงปฏิพากย์ยาว

4.5.2.3 เพลงกราบย่าโม ใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX สะท้อนการพัฒนาสู่กลอนเพลงแก้บน ต่อด้วยทำนองเชื่อมดั้งเดิม (ครั้งที่ 2) ใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX สะท้อนลีลาการร้องสร้อยในกลอนดั้งเดิม ยังคงใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง เพื่อสะท้อนการดำรงกลอนโคราชที่ใช้เป็นต้นรากของกลอนแก้บน

4.5.2.4 เพลงแปรสังคม ใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX สะท้อนการพัฒนาเป็นกลอนเพลงโคราชผสมดนตรีลูกทุ่ง ต่อด้วยทำนองเชื่อมประยุกต์ ใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX สะท้อนลีลาการร้องสร้อยระหว่างบทในกลอนเพลงประยุกต์ ยังคงใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง เพื่อเชื่อมโยงการดำรงกลอนโคราชที่ใช้เป็นต้นรากกลอนโคราชประยุกต์

4.5.2.5 เพลงชนนิยม ใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX และ ทดรXฟซX สะท้อนการพัฒนาเป็นกลอนเพลงก้อม กลอนหัวเดียวผสมดนตรีลูกทุ่งอย่างร่วมสมัย และแปลกใหม่น่าสนใจกว่าเดิม ต่อด้วยทำนองเชื่อมประยุกต์ ใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX สะท้อนลีลาการร้องสร้อยระหว่างบทกลอนประยุกต์เช่นเดิม ยังคงใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง เพื่อเชื่อมโยงพัฒนาการและสะท้อนความเป็นเพลงโคราช

4.5.2.6 เพลงนวัตสมัย ใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX และ ทดรXฟซX สะท้อนการพัฒนาเป็นเพลงลูกทุ่งสำเนียงเพลงโคราชที่ใช้กลอนทั่วไปได้อย่างอิสระ สร้างสรรค์และผสมผสาน ยังคงใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง ไม่มีทำนองใดเชื่อมต่อท้ายเพลง เพื่อสะท้อนการลงจบกลอนเพลงโคราชที่ไม่มีทำนองลงจบเช่นกัน

วิธีการประพันธ์เริ่มต้นจากการกำหนดโครงสร้างลูกตก หรือทำนองสารัตถะ โดยใช้ 2 ลักษณะคือ กำหนดจากทำนองต้นรากและกำหนดขึ้นใหม่ตามแนวคิดของเพลงแต่ละเพลง เช่น แนวคิดทำนองโอ่ แนวคิดการใช้กลุ่มเสียงจากเพลงสำหรับการแสดง แนวคิดตามการเล่นสัมผัสในโคลงกลอน แนวคิดจากเส้นแนวดำเนินทำนองที่ได้จากผลการวิจัยในบทที่ 3 เป็นต้น ทั้งนี้ แนวคิดต่างดังกล่าวได้ผ่านการปรับใช้ให้เหมาะสมกับทำนองและแนวคิดการสื่อความ อารมณ์เพลงและข้อจำกัดในการบรรเลงของเครื่องดนตรี เบื้องต้นใช้วิธีการกำหนดลูกตกที่หลากหลายวิธี เช่น กำหนดเฉพาะห้องคู่ กำหนดลูกตกแบบ 1 พยางค์ หรือ 2 พยางค์ ตามแต่แนวคิดต้นรากการประพันธ์

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

การตกแต่งใช้ตามหลักวิชาการ เช่น กลวิธีการเปลี่ยนกลุ่มเสียง สำนวนล้อ ข้อ เหลื่อม สำเนียงไทย ลาว เขมร ฝรั่ง กระสวนแบบไทย ลาว เขมร ฝรั่ง สังคีตลักษณ์แบบทางเปลี่ยน (AaBb) สังคีตลักษณ์แบบซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย (ABAC) การดำเนินทำนองแบบบังคับทางและกึ่งบังคับทาง ลักษณะสำนวนทางกรอและทางเก็บ ดนตรีล้วน การร้องลำลอง ซึ่งเพลงแต่ละเพลงมีความอิสระและแตกต่างกัน นอกจากนี้ การตกแต่งทำนองได้ผสมผสานแนวคิดสื่อความจากผลการวิจัยด้วยเช่นกัน ประกอบด้วยเรื่องคำคู่ การซ้ำคำ ซ้ำห้อง ซ้ำวรรค ซ้ำสำนวน ซ้ำกระสวนเปลี่ยนโน้ตแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว การเล่นสัมผัสคำตามโคลงกลอน การกำหนดจำนวนวรรคหรือลูกตกตามโคลงกลอน ความเรียบง่ายของการใช้เส้นแนวดำเนินทำนองและกระสวนทำนองเพื่อสะท้อนความเป็นพื้นบ้าน และการประยุกต์ใช้เสียงธรรมชาติเพื่อตกแต่งทำนองให้สอดคล้องตามแนวคิดการสื่อความ เช่น เสียงกลองจังหวะสามช่า เสียงกลองฝรั่ง เสียงการนับจังหวะการออกกำลังกาย กระสวนทำนองที่สะท้อนอารมณ์สนุกสนาน ความสง่างาม ความนอบน้อม สำนวนที่สะท้อนสำเนียงเพลงโคราชสูง ๆ ต่ำ ๆ จังหวะอิสระและจังหวะสามัญแบบกระซับ เป็นต้น

หน้าทับ กำหนดใช้หน้าทับลาว หน้าทับโทนโคราชดั้งเดิมแบบสั้นและแบบยาว อีกทั้ง ได้สร้างสรรค์หน้าทับขึ้นใหม่ 7 หน้าทับ ได้แก่ หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช หน้าทับคารมกลอน หน้าทับทำนองฉันท์ หน้าทับกราบย่าโม หน้าทับแปรสังคม หน้าทับชนนิยม และหน้าทับนวัตสมัย เพื่อช่วยให้อรรถรสและการสื่อความผ่านทำนองเกิดความสมบูรณ์ เกิดจินตนาภาพที่เชื่อมโยงตลอดชุดเพลง

จังหวะฉิ่ง ตกแต่งให้สอดคล้องและเป็นไปในทิศทางเดียวกันตลอดเพลง เพื่อสะท้อนเรื่องจังหวะกระซับและสนุกสนาน ทั้งแบบอิสระและตายตัวตามผลการวิจัยเรื่องจังหวะในเพลงโคราช โดยผู้วิจัยกำหนดใช้อัตราจังหวะฉิ่งสองชั้นและชั้นเดียวอย่างผสมผสาน ด้วยรูปแบบการบรรเลงที่สลับสับเปลี่ยนกันระหว่างเพลงหลักและทำนองเชื่อม อีกทั้ง ผู้วิจัยกำหนดใช้จังหวะลอยในเพลงกราบย่าโม โดยรูปแบบการบรรเลงฉิ่ง ได้เริ่มใช้จังหวะชั้นเดียวในเพลงแรกและเพลงสุดท้าย กำหนดใช้จังหวะสองชั้นในเพลงที่ 2 ถึงเพลงที่ 8 และกำหนดใช้จังหวะชั้นเดียวในทำนองเชื่อมดั้งเดิมและประยุกต์ เพื่อความหลากหลายของอารมณ์เพลง เพื่อสะท้อนผลการวิจัยเรื่องอรรถรสกลอนเพลงโคราช และเพื่อส่งเสริมอรรถรสของเพลงที่ประพันธ์ให้เกิดความน่าสนใจและการสื่อความเกิดความสมบูรณ์มากขึ้น

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช เป็นผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผ่านการวิเคราะห์และสังเคราะห์แนวทางการประพันธ์จากผลการศึกษาเรื่องมูลบทเพลงโคราช เพื่อนำองค์ความรู้มาใช้ประกอบการสร้างสรรค์เพลงไทย ตกผลึกเป็นผลงานการประพันธ์เพลงไทยลักษณะของเพลงชุด มีลักษณะทำนอง หน้าทับ จังหวะและแนวคิดการสื่อความที่อิสระและสร้างสรรค์เป็นใจความเดียวกัน เป็นการสะท้อนองค์ความรู้ภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้านโคราชและสะท้อนภาพเรื่องวิวัฒนาการเพลงโคราช ทั้งนี้ ผลงานการประพันธ์ได้จัดแสดงเพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ในวันศุกร์ที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 ณ หอแสดงดนตรี สำนักศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผลสรุป การอภิปรายและข้อเสนอแนะงานวิจัยมีดังนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษามูลบทเพลงโคราชเชิงประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ วัฒนธรรม มรดกภูมิปัญญาและระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช กรณีศึกษาครูกำปั่น ข่อยนอก (คณะกำปั่น บ้านแท่น) ผู้วิจัยสามารถจำแนกตามลักษณะทางดนตรีและวัฒนธรรมได้ 2 ลักษณะคือ แบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ โดยเพลงโคราชแบบดั้งเดิมกำเนิดมาจากลีลาการโต้ตอบสั้น ๆ เรียกว่า กลอนเพลงก้อม พัฒนาเป็นกลอนเพลงโคราช นิยมใช้เพื่อความบันเทิง จากนั้นได้นำไปใช้เป็นกลอนเพลงแก้บนตามความเชื่ออย่างแพร่หลายในปัจจุบัน ด้วยสภาพทางมนุษย์และสังคมที่เริ่มมีการเปลี่ยนแปลง ส่งผลให้เกิดการปรับตัวของเพลงโคราชอย่างเป็นพลวัต เกิดการประยุกต์กลอนโคราชผสมผสานดนตรีลูกทุ่ง การประยุกต์กลอนทั่วไป (กลอนก้อม กลอนหัวเดียว) ผสมผสานดนตรีลูกทุ่ง และการประยุกต์เพลงลูกทุ่งสำเนียงโคราช ซึ่งยังดำรงอรรถรสของกลอนเพลงโคราชไว้เช่นกัน จากองค์ความรู้ดังกล่าวได้จึงนำมาสังเคราะห์เป็นแนวทางสำหรับการประพันธ์เพลง สำเร็จเป็นผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยที่มีชื่อว่า เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

เบื้องต้นได้กำหนดโครงสร้างลูกตก 2 ลักษณะคือ กำหนดจากทำนองต้นรากและกำหนดขึ้นใหม่ตามแนวคิดประจำเพลง ปรับใช้ให้เหมาะสมกับทำนองและแนวคิดการสื่อความ อารมณ์เพลงและข้อจำกัดในการบรรเลง วิธีการกำหนดลูกตก เช่น กำหนดเฉพาะห้องคู่ กำหนดลูกตกแบบ 1 พยางค์ หรือ 2 พยางค์ ตามแต่แนวคิดพื้นฐานประจำเพลง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

การตกแต่งทำนองประกอบด้วยกลวิธีการเปลี่ยนกลุ่มเสียง สำนวนล้อ ข้อ เหลื่อม สำเนียงไทย ลาว เขมร ฝรั่ง สังคีตลักษณ์แบบทางเปลี่ยน (AaBb) แบบซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย (ABAC) สำนวนบังคับทางและกึ่งบังคับทาง สำนวนทางกรอและทางเก็บ บรรเลงดนตรีล้วนและการร้องลำลองผสมผสานแนวคิดจากผลการวิจัย เช่น คำคู่ การซ้ำคำ ซ้ำห้อง ซ้ำวรรค ซ้ำสำนวน ร้อยเนื้อทำนองเดียว สัมผัสโคลงกลอน ความเรียบง่าย ความเป็นพื้นบ้าน จังหวะสามช่า เสียงการนับจังหวะการออกกำลังกาย ความสนุกสนาน ความสง่างาม ความนอบน้อม สำเนียงเพลงโคราชสูง ๆ ต่ำ ๆ จังหวะอิสระและตายตัว กระชับ

เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราชประกอบด้วย 2 ช่วงคือ ช่วงเกริ่นนำ 3 เพลง ประกอบด้วยเพลงที่ 1 เพลงเชิญชวน ใช้ซอและขลุ่ยดำเนินทำนองและโทนโคราชกำกับจังหวะ สะท้อนภาพวัฒนธรรมการเชิญชวนในการละเล่นพื้นบ้าน เพลงที่ 2 เพลงศรัทธาครู ใช้วงเครื่องสายไทย สะท้อนภาพการว่าเพลงในขั้นตอนแรกด้วยเนื้อหาการบูชาครู สิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อความเป็นสิริมงคล เพลงที่ 3 เพลงรู้ถามตอบ ใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม ดนตรีประกอบร้องลำลอง สะท้อนภาพการร้องทำนองโอ่และลีลาการสนทนาระหว่างหนุ่มสาวที่เป็นจุดกำเนิดเพลงโคราช

ช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ 6 เพลง ประกอบด้วยเพลงที่ 1 เพลงคารมกลอน ใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เพิ่มโทนโคราชเสียงกลาง สะท้อนภาพการกำเนิดจากกลอนเพลงก้อม (เพลงปฏิพากย์สั้น) ที่พัฒนามาจากลักษณะคำพูดเจรจา เจ้าบทเจ้ากลอน เพลงที่ 2 เพลงทำนองฉันท์ ใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลาง และเพิ่มโทนโคราชเสียงเปิง และลดโทนรำมะนาออก สะท้อนภาพความสำเร็จลงตัวของกลอนเพลงโคราช (เพลงปฏิพากย์ยาว) เพลงที่ 3 เพลงกราบย่าโม ใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราช 3 เสียง สะท้อนภาพค่านิยม ความเชื่อและแรงศรัทธาที่มีต่อท้าวสุรนารี พัฒนาเป็นกลอนเพลงแก้บนอย่างแพร่หลาย เพลงที่ 4 เพลงแปรสังคม ใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราช 3 เสียง สะท้อนภาพการประยุกต์กลอนโคราชผสมผสานดนตรีลูกทุ่งสมัยใหม่ที่มีความสนุกสนาน ซึ่งเป็นการปรับตัวตามสังคมอย่างน่าสนใจ เพลงที่ 5 เพลงชนนิยม ใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราช 3 เสียง สะท้อนภาพการประยุกต์ใช้กลอนทั่วไป เช่น กลอนก้อม กลอนหัวเดียว กลอนสุภาพผสมผสานดนตรีลูกทุ่ง เพื่อส่งเสริมค่านิยมการฟังเพลงโคราชและเข้าถึงได้ง่ายขึ้น และเพลงที่ 6 เพลงนวัตสมัย ใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราช 3 เสียง สะท้อนภาพการประยุกต์กลอนทั่วไปผสมผสานเพลงลูกทุ่ง เกิดเป็นเพลงลูกทุ่งสำเนียงโคราช ทั้งนี้ ช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ได้ใช้ทำนองแบบสั้นและแบบยาวเชื่อมระหว่างเพลง ประกอบด้วยทำนองเชื่อมดั้งเดิมและทำนองเชื่อมประยุกต์

หน้าทับ กำหนดใช้หน้าทับลาว หน้าทับโทนโคราชดั้งเดิมแบบสั้นและแบบยาว และหน้าทับที่สร้างสรรค์ใหม่ 7 หน้าทับ ได้แก่ หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช หน้าทับคารมกลอน หน้าทับทำนอง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ฉันท์ หน้าทับกราบย่าโม หน้าทับแปรสังคม หน้าทับชนนิยม และหน้าทับนวัตสมัย เพื่อความสมบูรณ์ด้านอรรถรสและการสื่อความ

จังหวะฉิ่ง กำหนดใช้อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว ยกเว้นเพลงกราบย่าโมกำหนดใช้จังหวะลอย รูปแบบการบรรเลงฉิ่งในเพลงแรกและเพลงสุดท้ายใช้จังหวะชั้นเดียว เพลงที่ 2 ถึงเพลงที่ 8 ใช้จังหวะสองชั้น สำหรับทำนองเชื่อมดั้งเดิมและประยุกต์ใช้จังหวะชั้นเดียว เพื่อความหลากหลายของอารมณ์เพลง

1243966833
CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

5.2 อภิปรายผลการวิจัย

การประพันธ์เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราชเปรียบเสมือนการสะท้อนภาพเรื่องสภาพการดำรงอยู่และการพัฒนาของรูปแบบการแสดงเพลงโคราช การส่งเสริมค่านิยมการฟังเพลงโคราชด้วยการประยุกต์กลอน ค่านิยมการฟังดนตรีเพื่อความสนุกสนาน ภาพสะท้อนวิวัฒนาการเพลงโคราชที่เริ่มต้นตั้งแต่แนวคิดชั้นเชิงในการโต้ตอบแบบกลอนสั้น กลอนยาว กลอนแก้บน จากการวิจัยพบว่านักวิชาการได้แสดงทัศนะที่สอดคล้องกันว่า หลักฐานการกำเนิดเพลงโคราชมิได้ปรากฏแน่ชัด บ้างนำเสนอว่าปรากฏในลักษณะของตำนานเล่าขาน การบอกเล่าสืบต่อ การบันทึกลายลักษณ์อักษร และการบันทึกเสียง ขณะเดียวกัน ได้แสดงทัศนะเรื่องลักษณะเพลงโคราชไว้หลากหลาย โดยกล่าวว่าเพลงโคราชปรากฏ 3 ลักษณะคือ เป็นเพลงโคราชดั้งเดิม แก้บนและประยุกต์ตามลำดับ บางทัศนะนำเสนอว่าปรากฏเป็นเพลงโคราชดั้งเดิม ประยุกต์ และแบบผสมผสาน ในส่วนของผู้วิจัยพบว่า จากการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรี จุดประสงค์การแสดงและลักษณะกลอนเพลง พบว่าเพลงโคราชจำแนกเป็นแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ โดยอธิบายในมิติของวิวัฒนาการได้ว่า ลักษณะของดั้งเดิมคือนับตั้งแต่การกำเนิดจากคารมคำพูดโต้ตอบสั้น ๆ กลายเป็นกลอนเพลงก้อม กลอนเพลงโคราชดั้งเดิม กลอนเพลงโคราชแก้บน เชื่อมต่อเข้าสู่ลักษณะของประยุกต์ โดยนับตั้งแต่ที่มีการประยุกต์เกิดขึ้น ได้แก่ กลอนเพลงโคราชผสมดนตรีลูกทุ่ง กลอนเพลงทั่วไป (กลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียว) ผสมดนตรีลูกทุ่ง และเพลงลูกทุ่งผสมผสานสำเนียงเพลงโคราชตามลำดับ จากลักษณะดั้งเดิมสู่การประยุกต์แสดงให้เห็นว่าเพลงพื้นบ้านนับเป็นศิลปะที่มีชีวิต สามารถปรับเปลี่ยนตามสภาพแวดล้อมได้ทุกช่วงสมัย เครื่องมือที่สำคัญในการพัฒนาคือ ภูมิปัญญาและความคิดสร้างสรรค์ของหมอเพลง สามารถนำไปสร้างสรรค์ต่อยอดได้อย่างอิสระ ภายใต้กรอบแนวคิดของศิลปะการแสดงพื้นบ้าน พัฒนาการดังกล่าวสามารถอนุรักษ์ ฟื้นฟูและต่อยอดให้เพลงพื้นบ้านสามารถดำรงคงอยู่ภายใต้สถานการณ์ปัจจุบันได้ ซึ่งสาธารณชนให้การยอมรับอย่างเสรีนิยม

ในมิติของการสร้างสรรค์เพลงไทย ผู้วิจัยพบว่าการปรับแต่งลดทอนหรือเพิ่มเติมในส่วนของท่วงทำนองและจังหวะในขั้นตอนสุดท้ายของการประพันธ์นั้นถือว่ามีความสำคัญเช่นกัน เพราะจะช่วยให้บทเพลงเกิดความสมบูรณ์และตอบวัตถุประสงค์ตามแนวคิดการประพันธ์ โดยในงานวิจัยครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อประพันธ์เพลงไทยตามหลักทางดุริยางคศิลป์ไทย ดังนั้น กรอบที่ว่าด้วยขนบของเพลงไทย จึงเป็นฐานหลักในการประพันธ์ครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงนำวิธีการลดรูปหรือซ่อนรูปความเป็นลูกทุ่งเข้ามาปรับใช้เพื่อให้เกิดความสมดุลกลมกลืนระหว่างความเป็นขนบเพลงไทย แนวคิดสำเนียงเพลงโคราชและดนตรีลูกทุ่ง ทั้งนี้ สอดคล้องตามผลการวิจัยที่ว่า เพลงโคราชประยุกต์ เป็นการผสมผสานระหว่างความเป็นเพลงโคราชและดนตรีลูกทุ่งในสัดส่วนที่เท่ากัน ดังที่ขานนามว่า โคราชซิ่ง ซึ่งหมายถึง เพลงโคราชประยุกต์ที่ผสมผสานความสนุกสนานของดนตรีลูกทุ่งอย่างสมดุลและน่าสนใจ ดังนั้น การ-ประพันธ์เพลงไทยครั้งนี้ จึงตกผลึกในภาพลักษณ์ทางดนตรีเสมือน “เครื่องสายซิ่ง” อันหมายถึงบทเพลงไทยที่บรรเลงด้วยวงเครื่องสายไทยผสมผสานวัฒนธรรมเพลงโคราชทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์

อย่างไรก็ตาม งานวิจัยและสร้างสรรค์ฉบับนี้ เป็นการศึกษาเพื่อนำองค์ความรู้มาวิเคราะห์และสังเคราะห์เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย โดยแนวคิดวิวัฒนาการเพลงโคราชล้วนแต่มีคุณค่าและองค์ความรู้หลากหลายประการ ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาสะท้อนภาพผ่านทำนองหน้าทับและจังหวะตามหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยและหลักความคิดสร้างสรรค์ในผลงานที่มีชื่อว่า “เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช”

5.3 ข้อเสนอแนะ

การศึกษาเพลงโคราชพบว่ามีแนวคิดด้านภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมต่าง ๆ มากมายที่สามารถนำมาสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ได้ เช่น แนวคิดการประพันธ์เพลงเพื่อสะท้อนขั้นตอนการร้องเพลงโคราชแบบขนบพื้นบ้าน ซึ่งปรากฏเนื้อหาในขั้นตอนการร้องมากกว่า 10 เนื้อหากลอน เช่น เนื้อหาการกล่าวไหว้ครูในลำดับแรกเพื่อขึ้นต้นและเนื้อหาการกล่าวลาตอนลงจบ ตามที่ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นแนวคิดส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ขณะเดียวกัน แนวคิดเรื่องการสะท้อนวัฒนธรรมการแต่งกายของการแสดงเพลงโคราชจากอดีตสู่ปัจจุบัน เรื่องความเชื่อที่เกี่ยวกับการแสดง เรื่องความเชื่อที่เกี่ยวกับการสืบทอดและถ่ายทอด เรื่องความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดนครราชสีมา เรื่องสำเนียงภาษาโคราช เรื่ององค์ประกอบในกลอนเพลงโคราช กรณีศึกษาครูเพลงโคราชคณะอื่น ๆ แนวคิดดังกล่าวต่างมีนัยสำคัญและความน่าสนใจ เหมาะสมต่อการศึกษาต่อยอดเชิงวิจัยและสร้างสรรค์ อนึ่ง เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราชสามารถนำไปต่อยอดได้โดยการประพันธ์

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

บทร้องและประดิษฐ์ท่ารำประกอบเพลงชุด หรือการประพันธ์เพลงในรูปแบบเพลงตับที่มีลักษณะของทำนองและจังหวะในกลุ่มเดียวกันได้ เช่น เพลงตับดั้งเดิมเพลงโคราช เพลงตับประยุกต์เพลงโคราช หรือประพันธ์ขึ้นใหม่ในรูปแบบเพลงระบำ เพลงโหมโรง เป็นต้น ทั้งนี้ งานวิจัยและสร้างสรรค์จะมีส่วนช่วยอนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรมเชิงสร้างสรรค์ นำมาซึ่งการสะท้อนภาพองค์ความรู้ต่าง ๆ อันจะเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการและแผ่นดินสืบไป

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

บรรณานุกรม

กรกฎ. 2540. *ครูใหญ่ วิเศษพลกรัง "หอกสี่คม" แห่งโคราช*. หนังสือพิมพ์สยามรัฐ (27 พฤษภาคม 2540): 38.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. 2559. *พระราชบัญญัติส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม พ.ศ. 2559 และอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ค.ศ. 2003*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกิจการโรงพิมพ์องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึก.

กระทรวงวัฒนธรรม. 2552. *แผ่นแม่บทวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2550-2559*. กรุงเทพฯ: สำนักงานปลัดกระทรวงวัฒนธรรม.

_____. 2552. *มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

กาเหว่า โชคชัย. 9 ตุลาคม 2561. *สัมภาษณ์*.

กำปั่น ข่อยนอก. 26 ธันวาคม 2560. *สัมภาษณ์*.

_____. 9 ตุลาคม 2561. *สัมภาษณ์*.

_____. 23 ธันวาคม 2561. *สัมภาษณ์*.

_____. 19 กุมภาพันธุ์ 2562. *สัมภาษณ์*.

กำปั่น ข่อยนอก. 2554. *เรื่องเล่าจากครูเพลง*. นครราชสีมา: สำนักพิมพ์ ตะวันรุ่ง ซินดิเคท.

กำปั่น บ้านแท่น. 2554. *หลักสูตรการเรียนการสอน เพลงโคราช*. นครราชสีมา: ชมรมเพลงโคราชจังหวัดนครราชสีมา.

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. 2529. *สังคีตนิยม ว่าด้วยดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

_____. 2554. *สังคีตนิยม ว่าด้วยดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ขำคม พรประสิทธ์. 2549. *วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคอีสานใต้และภาคกลาง*. งานวิจัยสนับสนุนโดยทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. 2542. *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดนครราชสีมา*. หนังสือโดยคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

คณะกรรมการอำนวยการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11. 2521. *ที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 23 ธันวาคม 2521.* หนังสือโดยคณะกรรมการอำนวยการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา เนื่องในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11. มปท: มปพ.

คณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์. มปป. *เอกสารประกอบการเรียนการสอน 3500111 ศิลปกรรมปริทรรศน์.* กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เครือจิต ศรีบุญนาค. พัฒนาการเพลงพื้นบ้านอีสานยุคใหม่ (1). วารสารจอมสุรินทร์ 1, 5 (เมษายน - พฤษภาคม 2545): 9-14.

จินดา จิ๋ววิเศษ. 2557. *อาศรมศึกษา: พ่อกำปั่น บ้านแท่น (นิธิวรไพบูลย์).* งานวิจัยหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จี.ศรีนิวาสัน. 2534 *หนังสือ สุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีว่าด้วยความงามและศิลปะ ดร.จี.ศรีนิวาสัน แต่ง สุเชาวน์ พลอยชุม แปลเรียบเรียง.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

เจนจิรา เขียวอ่อน. 2558. *ผลการประยุกต์การออกกำลังกายประกอบเพลงโคราชเพื่อปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการควบคุมภาวะความดันโลหิตสูงในกลุ่มผู้สูงอายุ อำเภอขามทะเลสอจังหวัดนครราชสีมา.* งานวิจัยปริญญาสาธารณสุขศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสาธารณสุขศาสตร์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

จันทร หล้าเพชรและอาภรณ์ ชาญชัยสกุลวัตร์. 2525. *เพลงโคราช โดย จันทร หล้าเพชร และอาภรณ์ ชาญชัยสกุลวัตร์.* บทความมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตมหาวิทยาลัยมหาสารคาม. 36 แผ่น.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. 2530. *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

_____. 2542. *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย (ฉบับปรับปรุง).* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ:โอเดียนสโตร์, 2542.

ชนะชัย กอผจญ. 2559. *การสร้างสรรค์บทเพลง ตับวิหาร์เริงสำราญ.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชนิตร ภู่กาญจน์. ตำนานเพลงพื้นบ้านของไทย รากเหง้าแห่งศิลปะทางดนตรี. หนังสือพิมพ์แนวหน้า (7 กรกฎาคม 2543): 17.

ชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์. 2521. *ดนตรีไทยศึกษา.* กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ชูชีพ เบียดนอก. 2532. *การศึกษาเรื่องศัพท์ในภาษาไทยถิ่นโคราช*. งานวิจัยปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาจารึกภาษาไทย ภาควิชาภาคตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ฐาปนี. 2549. *การละเล่นพื้นบ้านไทยสี่ภาค*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แสงดาว.

ฐิติมา เตวะสุข. 2554. *ชุดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม "เพลงโคราช"*. [บทโทรทัศน์]. รายการจดหมายเหตุกรุงศรี ตอนที่ 9464. 27 ธันวาคม 2554.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 2552. *สารานุกรมเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วเรือนพิมพ์.

_____. 2557. *สารานุกรมเพลงไทย*. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัฏฐินี ทองดีและแพรวโพยม พัวเจริญ. 2554. *การศึกษาอัตลักษณ์และคุณค่ามรดกทางวัฒนธรรมเพลงโคราชสู่กิจกรรมการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์สำหรับนักท่องเที่ยวเยาวชน*. งานวิจัยสนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย ชุดโครงการการเชื่อมโยงเครือข่ายภาคีประเด็นการท่องเที่ยวปริญญาโท, มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา.

ณวดี เศรษฐเมธีกุล. 2558. *การบริหารจัดการละครเวทีอย่างมีประสิทธิภาพ ด้วยการประยุกต์ใช้องค์ความรู้ทางด้านอีเว้นท์เมเนจเมนท์.* วารสารศิลปกรรมสาร, ปีที่ 10 (ฉบับที่ 1), 55-80.

ถวัลย์ มาศจรัศ. 2544. *รากเหง้าแห่งแผ่นดิน*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ปิรามิด.

ถาวร สุบงกชและคณะ. 2536. *เพลงโคราช การศึกษาในเชิงวิเคราะห์และวิจารณ์.* พิมพ์ครั้งที่ 3. ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูนครราชสีมา จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสฉลอง 80 ปี มหาวิทยาลัยครูนครราชสีมา.

ไทยคดีศึกษา ปท. 15. 2537. *เพลงโคราช: คณะแม่พยุงน้อย บ้านตะโก*. [บทความประเภทจุลสาร]. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2537. (แผ่นพับ)

ไทยรัฐ. 2557. *ดาราศาสตร์: เปรียว อนุสรา กับศาสตร์แห่งเพลงโคราช 22 พ.ย.57*. [Video File]. 2557. แหล่งที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=zKPGPjMiAAo [12 สิงหาคม 2560]

ทรงฤทธิ์ ระดมจินดา. 2555. *ออร์เครสตร้า: การประยุกต์การแสดงดนตรีเพื่อส่งเสริมเพลงโคราช*. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาชาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นฤมล ปิยวิทย์. 2555. *ภูมิรู้สู้วิกฤต หัวข้อ "เพลงโคราช" เปลี่ยนแปลงเพื่ออนุรักษ์.* กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน). 289-293.

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

นริศรานุวัดติวงศ์. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. 2521. *บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆเล่ม 1*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

บุญช่วย โสวัตร และคณะ. 2539. *การปรับวงดนตรีไทยขั้นสูง*. ระดับศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย รุ่นที่ 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

บุญธรรม ตราโมท. 2481. *คำบรรยาย วิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

บุญสม สังข์สุข. 14 สิงหาคม 2560. นายกสมาคมเพลงโคราช. *สัมภาษณ์*.

_____. 6 มีนาคม 2561.นายกสมาคมเพลงโคราช. *สัมภาษณ์*.

_____. 19 มีนาคม 2562. นายกสมาคมเพลงโคราช. *สัมภาษณ์*.

_____. 23 มีนาคม 2562. นายกสมาคมเพลงโคราช. *สัมภาษณ์*.

บุษกร บิณฑสันต์. 2556. *ดนตรีบำบัด*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุษกร สำโรงทอง. 2539. *การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. 2548. *โครงการแปลหนังสือ THE ANTHROPOLOGY OF MUSIC ของ Alan P.Merriam.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. 2549. *วัฒนธรรมดนตรีไทยภาคกลางและภาคอีสานใต้: พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความรู้*. งานวิจัยสนับสนุนโดยทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน พ.ศ. 2549, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุษกร สำโรงทอง และคณะ. 2549. *วัฒนธรรมดนตรีไทยภาคกลางและภาคอีสานใต้*. งานวิจัยสนับสนุนโดยทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน พ.ศ. 2549 จัดทำโดยหน่วยวิจัยวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เบญจพร เจ๊กจันทึก. 2557. *แนวทางการอนุรักษ์ฟื้นฟูภูมิปัญญาแบบดั้งเดิมของจังหวัดนครราชสีมา*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ประภัสสร ยังสูงเนิน. 2561. *เพลงของย่า อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี*. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.museumthailand.com/th/1474/storytelling/เพลงของย่า[7 พฤษภาคม 2561]

ประภัสสร ตัณฑโอภาส. 2556. *เครื่องดนตรีไทย: การพัฒนาสื่อประสมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นในกรุงเทพมหานคร*. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ปรีชา อุยตระกูล. 2521. *วรรณกรรมพื้นบ้านจากตำบลรังกาใหญ่ อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา.* วิทยานิพนธ์ ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต (ภาษาไทย) ภาควิชาภาษาไทยเอกสารการนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 203 หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู 296 แผ่น, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. 2549. *ดนตรีพื้นบ้านอีสาน: คีตกวีอีสาน ตำนานเครื่องดนตรี และการเรียนรู้ดนตรี พื้นบ้านอีสาน.* มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์.

ปัทมา บุญอินทร์. 2537. *การปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน: กรณีศึกษาเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา.* วิทยานิพนธ์ปริญญาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พชร สุวรรณภาชน์. 2543. *เพลงโคราช: การศึกษาทางมานุษยวิทยาการดนตรี*. งานวิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา, มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. 2544. *โลกทัศน์ของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย: เพลงโคราช.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์บริษัทสหธรรมิก จำกัด.

_____. 2554. *มุตโตแตก: ความรู้พื้นบ้านในการด้นเพลงโคราชแบบดั้งเดิม*. งานวิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา, มหาวิทยาลัยมหิดล.

พระราชบัญญัติส่งเสริมและอนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม พ.ศ. 2559. *ราชกิจจานุเบกษา.* เล่มที่ 13 ตอนที่ 19 ก. หน้า 1 - 9. วันที่ 11 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2559.

พระครูโสภิตธรรมประยุต (อุดม อุตฺตมปญฺโญ สงสุระ). 2550. *พุทธจริยธรรมที่ปรากฏในเพลงโคราช*. วิทยานิพนธ์ ปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิต (พระพุทธศาสนา) สาขาวิชาพระพุทธศาสนา, มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. 2556. *การประพันธ์เพลงไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. 2559. *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิรุณ พรมไพร. 2554. *ไปฟังเพลงโคราชที่ "วัดศาลาลอย"*. หนังสือพิมพ์มติชน. วันที่ 7 พฤษภาคม 2554. 18.

พูนพิศ อมาตยกุล. 2527. *ดนตรีวิจักษณ์ ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม*. เอกสารประกอบการศึกษา, มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. 2529. *ดนตรีวิจักษณ์ ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม*. พิมพ์ครั้งที่ 2. เอกสารประกอบการศึกษา, มหาวิทยาลัยมหิดล.

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

เพียงพิมล กองวารี. 2556. *การศึกษาภาษาและการสะท้อนอัตลักษณ์ชุมชนของคนโคราชผ่านเนื้อหาเพลงโคราช.* วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต โครงการพิเศษ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.

ไพวรัญ รัตนพันธุ์. 21 มีนาคม 2562. *สัมภาษณ์.*

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. 2550. *ประวัติและวิวัฒนาการดนตรีไทย ภาคกลางและภาคอีสานใต้.* งานวิจัยสนับสนุนโดยทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน พ.ศ. 2549, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภัทระ คมขำ. 2556. *การประพันธุ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภัทระ คมขำ. 18 มีนาคม 2562. *สัมภาษณ์.*

มนตรี ตราโมท. 2511. *สารานุกรมไทยสาหรับเยาวชน เล่ม 1.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2511.

_____ 2538. *ดุริยสาส์นของนายมนตรี ตราโมท.* กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด(มหาชน).

_____. 2540. *คำบรรยายวิชา ดุริยางคศาสตร์ไทย.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

_____. 2540. *ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ.* พิมพ์ครั้งที่2. กรุงเทพฯ: บริษัท พิฆเนศ พริ้นท์ติ้งเซ็นเตอร์ จำกัด.

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. 2546. *ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ทฤษฎี หลักปฏิบัติดนตรีไทยและพจนานุกรม จัดพิมพ์เพื่อเป็นที่ระลึกในโอกาส 80 ปี ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์.* กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

มหาวิทยาลัยขอนแก่น. 2561. *ฐานข้อมูลศิลปินมรดกอีสาน ประจำปี 2555.* [ออนไลน์]. แหล่ง ที่มา: https://sites.google.com/site/isanartdb [7 พฤษภาคม 2561]

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. 2545. *เชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านอีสาน 2545.* บทความประเภทจุลสาร สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. 48 หน้า.

มหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล. 2557. *พจนานุกรมภาษาโคราช.* หนังสือจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสครบรอบ 30 ปี แห่งการสถาปนามหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล. นครราชสีมา: หจก.มิตรภาพการพิมพ์ 1995.

มณิสรา คลังชำนาญ. 2555. *การรับรู้ ทัศนคติ และแนวโน้มพฤติกรรมในการฟังเพลงโคราชของกลุ่มวัยรุ่นในจังหวัดนครราชสีมา (Perception Attitude and Behavioral Intention on Korat Folk Song among Teenagers in Nakhon Ratchasima Province).* บทความวิจัยปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน (MA) วารสาร JC Journal ปีที่ 4 ฉบับที่ 3 ฉบับ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

พิเศษ การค้นคว้าอิสระ (มิถุนายน – ธันวาคม 2555) คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มูลนิธิสาธารณสุขแห่งชาติ. 2548. *เพลงโคราชเพื่อสุขภาพวัฒนธรรมร่วมสมัยยุคใหม่*. หนังสือพิมพ์มติชน. วันที่ 10 ตุลาคม 2548: 34.

ยุบลวรรณ ตั่นเธียรรัตน์. 2557. *มนุษย์กับสังคม*. พิมพ์ครั้งที่ 15. ปทุมธานี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ.

ระวีวรรณ บุญประกอบ. 2553. *เพลงโคราช: การอนุรักษ์ และสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้าน จังหวัดนครราชสีมา*. งานวิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2545. *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. 2545*. กรุงเทพฯ: บริษัท ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้น จำกัด (มหาชน).

_____. 2554. *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพฯ: บริษัท ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์ จำกัด (มหาชน).

รัฐบุรุษ คุ้มทรัพย์ และพัฒน์ศิณ สำเริงรัมย์. 2558. *พัฒนาการและสภาพปัจจุบันของรูปแบบการแสดงเพลงโคราช*. บทความวิจัยการประชุมวิชาการและเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ “สร้างสรรค์และพัฒนา เพื่อก้าวหน้าสู่ประชาคมอาเซียน” ครั้งที่ 2 18-19 มิถุนายน 2558 ณ วิทยาลัยนครราชสีมา อาเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา: ภาคบรรยาย. หน้า 403-413.

วรพจน์ มานะสมปอง. 2559. *รำโทนโคราช: การละเล่นพื้นบ้านตามนโยบายรัฐนิยม*. บทความวิชาการโปรแกรมวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา.

วรพจน์ มานะสมปอง. 8 ตุลาคม 2561. *สัมภาษณ์*.

วิทยา วุฒิไธสง. 2555. *ฐานข้อมูลศิลปินมรดกอีสาน ประจำปี 2555*. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://sites.google.com/site/isanartdb [7 พฤษภาคม 2561]

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. *มูลนิธิวิกิมีเดีย. อัปเดต 10 เมษายน 2552, 7.24 UTC. สารานุกรมออนไลน์*. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://th.wikipedia.org/wiki/ภาคอีสาน_(ประเทศไทย) [2 พฤษภาคม 2562]

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์. 2537. *เพลงชุดโหมโรงเย็น ฉบับรวมเครื่อง*. หนังสือจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสวันครบรอบ 25 ปี แห่งวันพระราชทานนามมหาวิทยาลัยมหิดล วันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2537 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์, มหาวิทยาลัยมหิดล.

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

วีระ เลิศจันทึก. 2541. *เพลงโคราชในกระแสโลกาภิวัตน์*. งานวิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วุธยา สืบเทพ. 2549. *การศึกษาคำสื่อจินตภาพในเพลงโคราชของกำปั่น บ้านแท่น*. งานวิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ภาษาไทย) สาขาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ศรีศักร วัลลิโภดม. 2546. *แอ่งอารยธรรมอีสาน: แฉหลักฐานโบราณคดีพลิกโฉมหน้าประวัติศาสตร์ไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

ศุภชัย ทอนสูงเนิน. 2546. *วิถีชีวิตชุมชนคนเพลงโคราช*. งานวิจัยหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต (รายงานการฝึกงาน) สาขาวิชาการพัฒนาชุมชน คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยสารคาม.

ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูนครราชสีมา. 2537. *มรดกโคราช*. หนังสือจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสฉลอง 80 ปี วิทยาลัยครูนครราชสีมา.

ศูนย์เดลินิวส์นครราชสีมา. 2545. *ย้อนตำนาน "เพลงโคราช" เมืองย่าโม ศิลปะถิ่นอีสานที่ไม่มีวันจางหาย*. หนังสือพิมพ์เดลินิวส์ (20 กุมภาพันธุ์ 2545): 32.

สงบศึก ธรรมวิหาร. 2540. *ดุริยางค์ไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สนอง คลังพระศรี. 2555. *เอกสารประกอบการสอน รายวิชาดนตรีพื้นบ้านของไทย.* วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สมกิจ ผดุงสุนทร. 2556. *เพลงโคราช: องค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์*. วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สมาคมเพลงโคราชและฝ่ายวิชาการและงานวิจัยทางศิลปวัฒนธรรม สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา. 2559. *กลอนเพลงโคราช ถวายอาลัยพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช*. นครราชสีมา: โรงพิมพ์บริษัทยืนหยัดชัดเจน จำกัด.

สายพิณ กองกระโทก. 2552. *การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่องแม่เหล็กและแรงไฟฟ้าทักษะกระบวนการทางวิทยาศาสตร์และความคิดสร้างสรรค์ทางวิทยาศาสตร์ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 จากการสอนแบบโครงงาน*. วิทยานิพนธ์ ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน, มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา.

สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว. 2561. *วัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองไทยสี่ภาค*. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สุกัญญา ภัทราชัย. 2540. *เพลงปฏิพากย์ บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2558. *โคราชของเรา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ มติชน ปากเกร็ด.

_____. 2558. *คนโคราชมาจากไหน*. หนังสือพิมพ์ มติชน (13 สิงหาคม 2558): 18.

_____. 2542. *ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: บริษัทพิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

สุรนิตย์ ประสิทธิ์. 21 ธันวาคม 2561. *สัมภาษณ์*.

_____. 22 มีนาคม 2562. *สัมภาษณ์*.

สุรชัย หวันแก้ว. 2552. *ความมั่นคงของมนุษย์ในสังคมไร้พรมแดน.* กรุงเทพฯ: ศูนย์ศึกษาการพัฒนาสังคม คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. 2532. *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สวัสดิการ. 2558. *พ่อใหญ่ วิเศษพลกรัง ศิลปินแห่งชาติ เพลงโคราช.* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://koratmuseum.wordpress.com [9 เมษายน 2561]

สุรพล สุวรรณ. 2559. *ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

เสถียร ยอดดี. 2540. *เพลงโคราช เพลงปฏิพากย์พื้นเมือง.* หนังสือพิมพ์กรุงเทพธุรกิจ (3 พฤศจิกายน 2540: 7.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. 2560. *แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่สิบสอง* พ.ศ. 2560-2564. สำนักนายกรัฐมนตรี.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2532. *วัฒนธรรมพื้นบ้าน กรณีศึกษาอีสาน*. กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์ พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด.

_____. 2552. *มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ประจำปี 2552.* กระทรวงวัฒนธรรม.

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร. 2558. *ปกิณกะศิลปวัฒนธรรม เล่มที่ 21 จังหวัดนครราชสีมา*. กรุงเทพฯ: บริษัท รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด.

สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. *สิ้นหมอเพลงโคราช ใหญ่ วิเศษพลกรัง*. หนังสือพิมพ์คมชัดลึก (2 ก.ย. 2554): 3.

สำนักวัฒนธรรมกีฬาและการท่องเที่ยวกรุงเทพมหานคร. 2557. *แผนวัฒนธรรม กรุงเทพฯ ฉบับผู้บริหาร*. กรุงเทพฯ: บริษัทอัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิ่ชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา. 2555. *เพลงโคราชเล่ม 1*. นครราชสีมา: หจก. มิตรภาพการพิมพ์ 1995.

_____. 2555. *เพลงโคราชเล่ม 2*. นครราชสีมา: หจก. มิตรภาพการพิมพ์ 1995.

อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ. 2546. *ดุริยางคศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา.

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ภาคผนวก

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

โน้ตเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

1. ช่วงเกริ่นนำ (3 เพลง)

1.1 เพลงเชิญชวน (ขลุ่ย ซอ)

ประโยคนำ

----	---ซ	---ม	-ร-ซ	----	-ซ-ล	ทลรท	-ล-ซ

ทำนองเพลง

----	---ซ	-ซซซ	-ซ-ซ	---ซ	---ม	ซมซร	-ม-ซ
----	---ซ	-ซซซ	-ล-ท	----	-ร๎-ล	ทลซม	-รมซ
(---ซ	-ซซซ	รมซล	ทซลท)	(---ซ	-ซซซ	รมซล	ซทลซ)
(---ซ	-ซซซ	รมซล	ทซลท)	(---ท	ร๎ทลซ	ทลซม	รมซล)
(----	----)	(รมรซ	-ล-ท)	(----	----)	(-ร-ท	-ล-ซ)
(----	----)	(รมรซ	-ล-ท)	-ร-ม	-ซ-ล	ทลร๎ท	-ล-ซ
-ลซม	-ร-ซ	---ล	ทซลท	----	-ท-ร	-รทล	ซม-ซ
---ม	-รมซ	---ล	ทซลท	----	-ท-ร	-รทล	ซม-ซ
---ซ	-ซซซ	ซลซม	-ร-ท	---ท	-ทททท	รมซล	ซม-ซ
---ซลท	-ร-ม	ซมรท	-ทร๎ล	-ร๎-ท	-ล-ซ	---ม	---ซ

ไม่กลับต้น

หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช (โทนโคราช 3 เสียง)

---ท	-ท-ท	---ป	-ท-ท	(---ป	-ป-ป)	-ทททท	-ทททท
---ท	-ท-ท	---ป	-ท-ท	(---ป	-ป-ป)	-ทททท	-ทททท
(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	---ท	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	(-ป-ป)	-ท-ท	---ท	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	-ป-ท	-ท-ป	(-ป-ป)	-ท-ท	-ท-ป	-ท-ท
(-ป-ป)	-ท-ท	-ป-ท	-ท-ท	(-ป-ป)	(-ป-ป)	-ท-ท	-ท-ท
---ท	-ทททท	---ท	-ทททท	(-ป-ป)	(-ป-ป)	-ทททท	-ทททท
---ท	-ทททท	---ท	-ทททท	(-ป-ป)	(-ป-ป)	-ทททท	-ทททท
---ท	-ท-ท	-ปทท	ปป--	(ป)ท(ป)ท	(ป)ป(ป)ป	-ปทท	-ทททท
---ท	-ท-ท	-ปทท	ปป--	(ป)ท(ป)ท	(ป)ททป	-ทททท	-ท-ท

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

จังหวะฉิ่ง (จังหวะชั้นเดียว)

-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

1.2 เพลงศรัทธาครู (วงเครื่องสายไทย)

---ซ	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	-มรำท
-ลทท	ทรำทท	รำมรท	รำมซล	--ซล	รำทลซ	รมซล	ซทลซ
---ล	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	-มรำท
--มท	รำซลท	-ทลซ	ทลซม	--รซ	ทลซม	รำมซล	รำทลซ
---ล	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	มรำท
-ลทท	-รำทท	-ทรำล	รำทลซ	-ซลซ	มรมซ	-ซ-ล	ซทลซ

ไม่กลับต้น

หน้าทับลาว (โทนรำมะนา)

-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม	-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

1.3 เพลงรู้ถามตอบ (วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม ประกอบร้องลำลอง)

---ดำ	ลซ-ดำ	----	ดำลซดำ	-ดำ-รำ	ดำลรำดำ	(-ลรำดำ	-ลรำดำ)
---ดำ	ลซ-ดำ	--ลรำ	ลดำ--	-ลดำล	ซมซร	(-มซร	-มซร)
---ร	มรมซ	----	มซมร	-รมร	ดลดร	(-ลดร	-ลดร)
---ร	ซมรด	--ซม	รด--	-ซม-ร	ดล-ด	(-ลรด	-ลรด)

กลับต้น

หน้าทับลาว (โทนรำมะนา)

-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม	-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม

หน้าทับโทนโคราชแบบดั้งเดิม (โทนโคราชเสียงทุ้ม)

---ป	-ท-ท	-ท-ท	-ท-ท	---ป	-ป-ป	-ท-ท	-ท-ท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2. ช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ (6 เพลง)

2.1 เพลงคารมกลอน (วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้มและเสียงกลาง)

----	-ม-ด	-มรซ	-มรด	-ซ-ซ	-ม-ด	-มรซ	-มรด
----	-ม-ด	--รม	-มรซ	----	-ม-ด	--รม	-มรด
(---ด	ดด--)	(มรดล	-ซ-ด)	(---ด	ดด--)	(มรดล	-ซ-ด)
(มรดล	ดซลด)	(-ด-ร	มร-ด)	มรดล	ดซลด	-ดำ--	-ลรำด

กลับต้น

หน้าทับลาว (โทนรำมะนา)

-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม	-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม

หน้าทับคารมกลอน (โทนโคราชเสียงทุ้มและเสียงกลาง)

----	-ท-ท	----	-ท-ท	----	-ท-ท	----	--ท-ท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

2.2 ทำนองฉันท์ (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

ประโยคนำ (ซอ ขลุ่ย)

----	---ฟ	---ร	-ด-ฟ	----	---ซ	-ล-ซ	ฟร-ฟ

ทำนองเพลง

---ฟ	-ซซซ	-ฟ-ซ	ลซ-ฟ	-ฟ--	รด-ฟ	---ฟ	รฟ-ซ
---ซ	ฟลซฟ	-ลซดำ	-ลซฟ	(---ฟ	-ซทดำ)	(---ฟ	-ซทดำ)
(----	ดำลซดำ	-ลซดำ	-ลซฟ	-ลซดำ	-ลซฟ	ลซลร	-รฟซ
-ฟซซ	-ลซซ	-รฟซ	ฟลซฟ	-ฟซล	ดำลซฟ	---ฟ	-ซทดำ)
----	ลซลดำ	-ลซดำ	-ลซฟ	---ฟ	--ซฟ	ลซลรฺ	-รฟซ
--ลซ	ฟซลดำ	รำดำลรำ	ดำลซฟ	---ฟ	-ฟ--	ดรฟซ	-ลซฟ

กลับต้น

หน้าทับทำนองฉันท์ (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

-ป-ป	-ท-ท	-ป-ป	-ท-ท	-ป-ป	-ท-ท	-ป-ป	-ททท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนองเชื่อมดั้งเดิม (บรรเลงต่อท้ายเพลง)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ดำ-ฟ	-รฟซ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	-ฟซล	-ลดำ-ลดำ	-รซฟ

กลับต้น

หน้าทับและจังหวะของทำนองเชื่อมดั้งเดิม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

2.3 เพลงกราบย่าโม (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ซ	-ซซซ	ลซดำล	-ซ-ฟ	ลซฟร	ฟดรฟ	ซฟซร	ดรฟซ
ซฟซซ	ฟซฟฟ	ลซฟร	ฟดรฟ	รฟดร	ฟดรฟ	ดฟซล	ซลทดำ
(--ดฟ	ซลทดำ	ทดำรำดำ	ทลซฟ	ดฟซล	ดำลซฟ	ลซฟร	ดรฟซ)
ซฟซซ	ซลซซ	ลฟซล	ดำลซฟ	ดฟซล	ดำลซฟ	ดฟซล	ซลทดำ
รำดำลรำ	ดำลรำดำ	ลดำรำดำ	ทลซฟ	ดฟซล	ดำลซฟ	ลซลดำ	รำดำลซ
ซลซซ	ลซลดำ	รำลรำดำ	ทลซฟ	รฟรด	รฟซล	ดำลซฟ	ซรซฟ
			ลงจบ	-ด-ฟ	-ซ-ล	ดำรำดล	-ซ-ฟ

กลับต้น

หน้าทับกราบย่าโม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

----	-ท-ท	----	-ท-ท	----	-ป-ป	---ท	-ท-ท

จังหวะลอย (สง่างาม)

---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง

ทำนองเชื่อมดั้งเดิม (บรรเลงต่อท้ายเพลง)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ดำ-ฟ	-รฟซ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	-ฟซล	-ลดำ-ลดำ	-รซฟ

กลับต้น

หน้าทับและจังหวะของทำนองเชื่อมดั้งเดิม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.4 เพลงแปรสังคม (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

(--ลล	ดำลซฟ	--ลล	ซลฟซ	--ซซ	ลฟซล	--ลล	ดำลซฟ)
-ฟซล	ซล--	-ฟซล	ซล--	รฟซล	ดำลซฟ	รฟซล	-ซ-ซ
--ลซ	ลฟลซ	ลฟลซ	ลฟ--	รฟซล	ดำลซฟ	รฟซล	--ซซ
(--ลซ	ลดำรำดำ	--ลฟ	ซรฟด)	----	ลฟซล	ทซลท	ดำลทดำ
ลฟซล	-ล-ล	--ลล	ดำลซล	--ลล	ดำลซล	ดำลซฟ	-ลซฟ
----	ฟำรำดำล	รำดำลซ	ดำลซฟ	-ลดำร	-รฟซ	-รด-ล	-ซ-ฟ

กลับต้น

หน้าทับแปรสังคม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	---ท	-ท-ป	---ป	-ท-ท	-ป-ท	-ททท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

ทำนองเชื่อมประยุกต์ (บรรเลงต่อท้ายเพลง)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ลดำฟ	-รฟซ
-ฟฟฟ	ซลซล	-ฟฟฟ	ซลซฟ	-ฟฟฟ	ซลซล	ดำรฟซ	ฟลซฟ
ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ ลฟซล	ดำรำดำท ลซฟด	รมฟซ ฟลซฟ	ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ ลฟซล	---- ----	ดรฟซ ฟลซฟ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	-ลดำรำ	ดำลดำซ	ดำลซฟ	-รซฟ

กลับต้น

หน้าทับและจังหวะของทำนองเชื่อมประยุกต์ (โทนโคราชเสียงทุ้ม กลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	-ท-ป	-ททท	---ป	-ท-ท	-ท-ป	-ททท
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

2.5 เพลงชนนิยม (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

--ฟฟ	-ฟ-ฟ	ฟลซฟ	-ร-ร	--ฟฟ	-ร-ร	ฟรดฟ	-ฟซล
--ดำดำ	-รำ-รำ	ฟำรำลดำ	-ล-ล	--ฟฟ	-ล-ล	ดำลซฟ	-ลซฟ
--ฟฟ	-ร-ร	ดรดฟ	-ฟซล	--ดำดำ	-ล-ล	ดำรำดำล	-รฟซ
--ลล	-ดำ-ดำ	ลดำรำล	-ลดำซ	--ฟฟ	-ซ-ซ	ดำลซฟ	-ลซฟ
--ฟฟ	-ท-ท	ฟทดำรำ	-รำดำท	-ซ-ซซซ	ฟซ-ท	-ฟ-ร	รรรร
(--ฟร	-รฟซ	--ฟท	-ทดำรำ	--ฟท	ดำรำ--)	ฟรดท	-รำทดำ
(---รำ	ทดำ--)	(ทซรำดำ	ทรฟซ)	(---ร	ฟซ--)	(ฟซฟร	ฟรฟด)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

(---ร	ฟด--)	(ฟซฟร	ฟรฟด)	(---ร	ฟด--)	(ฟรฟซ	-ซดฑ)
--ทฟ	ทททท	ฟซทดฺ	ซทดรฺ	-ฟ-ฟ	-ซฟร	ดรฟซ	ลรฟซ
--ซซ	ซซ--	ดรฟซ	ลรฟซ	-รฟร	ดรฟซ	-ดฺ-ล	-ลซฟ

กลับต้น

หน้าทับชนนิยม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท--	-ท-ท-	-ป-ป	---ท	-ป--	-ท-ป	-ททท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

--ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

ทำนองเชื่อมประยุกต์ (บรรเลงต่อท้ายเพลง)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ลดฺฟ	-รฟซ
-ฟฟฟ	ซลซล	-ฟฟฟ	ซลซฟ	-ฟฟฟ	ซลซล	ดรฟซ	ฟลซฟ
ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ ลฟซล	ดรฺดฑ ลซฟด	รมฟซ ฟลซฟ	ลซฟร ฟดรฟ	ดรฟซ ลฟซล	---- ----	ดรฟซ ฟลซฟ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	-ลดรฺ	ดฺลดฺซ	ดฺลซฟ	-รซฟ

กลับต้น

หน้าทับและจังหวะของทำนองเชื่อมประยุกต์ (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	-ท-ป	-ททท	---ป	-ท-ท	-ท-ป	-ททท
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

2.6 เพลงนวัตสมัย (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

----	-รดฟ	-ฟ-ร	-รดฟ	-ฟ-ร	ดรฟซ	ลซลฟ	-รซฟ
----	-ดฺ-ฟ	--ซล	ดฺลซฟ	--ซล	ดฺลซฟ	ดฺดฺดฺดฺ	-ลซฟ
---ฟ	-ฟฟฟ	ลซฟร	ฟดรฟ	---ฟ	-ฟฟฟ	ลซฟร	ดรฟซ
----	ดรฟซ	ดฺลซฟ	-รซฟ	-รฟร	ดรฟซ	ดฺลซฟ	-รซฟ
---ท	-ททท	ดรฺดฺท	-ล-ซ	---ท	-ททท	ดรฺดฺท	-ล-ซ
---ซ	-ซซซ	ทซฟร	-รฟซ	---ซ	-ซซซ	ทซฟร	-รฟซ
--ซซ	-ซ-ซ	-ซทซ	ทรฟซ	-รฟร	ดรฟซ	-ซทซ	ทรฟซ
---ซ	-ซทดฺ	ทซฟท	-ดฺซท	---รฺ	-รฺดฺท	ดฺซดฺท	-ดฺซท
---ท	-ททท	ฟทดรฺ	-รฺดฺท	---ท	-ททท	ฟทดรฺ	-รฺดฺท
---ซ	ทซฟท	-ท-ดฺ	ทรดฺท	-ล-ซ	ลซฟท	-ท-ดฺ	ทรดฺท
----	-ฟซล	-ทล-	ซฟซล	----	-ฟซล	ทลซล	ซฟมร

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

---รำ	--ลท	รทลฟ	-ม-ร	---ซ	---ร	ฟรดล	ซลดำ
----	-ร-ร	ฟซ-ฟ	-รฟซ	----	-ซ-ร	-ดรฟ	-รฟซ
----	-ร-ร	ฟซ-ฟ	-รฟซ	-รฟร	ดรฟซ	-ลดำ-ล	-ซ-ฟ

กลับต้น

หน้าทับนวัตสมัย (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	-ป-ท	-ท-ป	-ป-ท	-ท-ป	-ททท	-ททท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะชั้นเดียว)

-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

แบบประเมินการจัดแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางดุริยางคศิลป์ไทย
“การสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช” โดย นายณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์
ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 เวลา 8.30 น.

ผู้ประเมิน ( ) ผู้บริหาร ( ) อาจารย์
( ) นิสิตปริญญาตรี ( ) นิสิตปริญญาโท ( ) นิสิตปริญญาเอก
( ) บุคคลหรือหน่วยงานทั่วไป

โปรดระบุความพึงพอใจที่มีต่อการจัดการแสดงตามประเด็นดังต่อไปนี้
ระดับความพึงพอใจ (5) มากที่สุด (4) มาก (3) ปานกลาง (2) น้อย (1) น้อยที่สุด

ที่	ความเหมาะสมและความน่าสนใจ	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)
1.	ด้านการกำหนดวันจัดแสดง (31 พฤษภาคม 2562)					
2.	ด้านระยะเวลาการจัดแสดง (1 ชั่วโมง)					
3.	ด้านสถานที่จัดบรรเลงดนตรีไทย					
4.	ด้านการดำเนินรายการโดยพิธีกร					
5.	ด้านการกล่าวรายงานโดยนิสิตปริญญาเอก					
6.	ด้านแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงาน					
7.	ด้านการประพันธ์ทำนองและจังหวะ					
8.	ด้านการสร้างสรรค์รูปแบบการผสมวง					
9.	ด้านการสร้างสรรค์รูปแบบการบรรเลง					
10.	ด้านระยะเวลาการบรรเลงเพลงชุดสร้างสรรค์ (20-25 นาที)					
11.	ด้านการอนุรักษ์และต่อยอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม					
12.	ด้านประโยชน์ที่มีต่อบุคคลทั่วไปและสาธารณชน					
13.	ด้านความคิดสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ไทย					
14.	ด้านองค์ความรู้ของสูจิบัตร					
15.	ด้านความสมบูรณ์ของการนำเสนอผลงานครั้งนี้					

ข้อเสนอแนะ (ถ้ามี)

.....

.....

แบบประเมิน **สูจิบัตร**

ขอขอบพระคุณทุกท่านที่เข้าชม
สามารถส่งแบบประเมินคืนได้ที่โต๊ะลงทะเบียน
หรือประเมินผ่าน QR CODE

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ลงทะเบียนเข้าชมการแสดงแสงงานดุษฎีนิพนธ์ทางดุริยางคศิลป์ไทย
ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2562

ที่	ชื่อ-สกุล	สังกัด	ตำแหน่ง/สถานะ	เบอร์ติดต่อ	ลงชื่อ

ลงทะเบียนเข้าชมการแสดงแสงงานดุษฎีนิพนธ์ทางดุริยางคศิลป์ไทย
ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2562

ที่	ชื่อ-สกุล	สังกัด	ตำแหน่ง/สถานะ	เบอร์ติดต่อ	ลงชื่อ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

แบบประเมินออนไลน์

สูจิบัตรออนไลน์

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ครูกำปั่น ข่อยนอก (คณะกำปั่น บ้านแท่น)
ผู้ให้สัมภาษณ์เรื่องระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ครูบุญสม สังข์สุข (นายกสมาคมเพลงโคราช)
ผู้ให้สัมภาษณ์เรื่องมูลบทที่เกี่ยวกับเพลงโคราช

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ครูสุรนิตย์ ประสิทธิ์ (หมอโทนโคราช)
ผู้ให้สัมภาษณ์เรื่องโทนโคราชและดนตรีพื้นบ้านโคราช

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

การสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราชเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อศึกษาวิเคราะห์ และสังเคราะห์องค์ความรู้

ผลการศึกษาองค์ความรู้เรื่องมูลบทเพลงโคราชเชิงประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ วัฒนธรรม มรดกภูมิปัญญาและระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช กรณีศึกษาครูกำปั่นข่อยนอก (คณะกำปั่น บ้านแท่น) นำมาซึ่งแนวทางและการสร้างสรรค์เพลงไทย สำเร็จเป็นผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยที่มีชื่อว่า "เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช"

เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช เป็นบทเพลงประเภทเพลงชุด บรรเลงด้วยวงเครื่องสายผสมโทนโคราช (เครื่องคู่) ลักษณะทำนอง จังหวะและการสื่อความสะท้อนองค์ความรู้ภูมิปัญญาพื้นบ้าน และวิวัฒนาการของเพลงโคราช โดยจากการศึกษาสรุปตามลักษณะทางดนตรีได้ว่า เพลงโคราชปรากฏเป็น 2 ลักษณะสำคัญคือ แบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์

วิธีการประพันธ์ได้กำหนดโครงสร้างลูกตก (ทำนองสาระตะ) จากทำนองต้นรากและกำหนดขึ้นใหม่ตามแนวคิดประจำเพลงเช่น แนวคิดการเชิญชวน แนวคิดทำนองโอ แนวคิดการถามตอบ แนวคิดการเปลี่ยนแปลง แนวคิดการบูรณาการ แนวคิดดนตรีลูกทุ่ง เป็นต้น แนวคิดดังกล่าวได้ปรับใช้ตามความเหมาะสมของทำนอง อารมณ์เพลง และข้อจำกัดในการบรรเลงเครื่องดนตรีโดยการกำหนดลูกตกเบื้องต้นกำหนดใช้เฉพาะห้องคู่ กำหนดลูกตกแบบ 1 พยางค์ 2 พยางค์ ตามแต่แนวคิดประจำเพลงการตกแต่งทำนองได้ปรับใช้ตามหลักวิชาการ เช่น การเปลี่ยนกลุ่มเสียง สำนวนล้อ ข้อเหลื่อม สำเนียงไทย ลาว เขมร ฝรั่ง สังคีตลักษณ์แบบทางเปลี่ยน แบบซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย ทำนองบังคับและกึ่งบังคับทาง ทางกรอและทางเก็บ นอกจากนี้ ได้ปรับใช้ตามแนวคิดการสื่อความเรื่องคำคู่ การซ้ำคำ ซ้ำท้อง ซ้ำวรรค ซ้ำสำนวนแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว สัมผัสตามโคลงกลอน ความเรียบง่ายแบบพื้นบ้าน เสียงกลองจังหวะสามชั้นเสียงการนับจังหวะการออกกำลังกาย ความสนุกสนาน สง่างาม อ่อนน้อม สำเนียงเพลงโคราชสูง ๆ ต่ำ ๆ และดนตรีลูกทุ่ง เป็นต้น

รูปแบบการแสดงประกอบด้วย 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงเกริ่นนำและช่วงเนื้อหาวิวัฒน์

ช่วงเกริ่นนำประกอบด้วยเพลงที่ 1 "เพลงเชิญชวน" บรรเลงด้วยซอ ขลุ่ยและโทนโคราช สะท้อนวัฒนธรรมการเชิญชวนในการละเล่นพื้นบ้าน เพลงที่ 2 "เพลงศรัทธาครู" บรรเลงด้วยวงเครื่องสายไทย สะท้อนขนบการวาเพลงโคราชเนื้อหาการวาลำดับแรกคือ การบูชาครู สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพลงที่ 3 "เพลงรู้ถามตอบ" บรรเลงดนตรีประกอบร้องลำลอง สะท้อนการร้องทำโอเกริ่นนำกลอนโคราช

ช่วงวิวัฒน์ (6 เพลง) บรรเลงดนตรีล้วนตลอดช่วงการแสดง ประกอบ ด้วยเพลงที่ 1 "เพลงคารมกลอน" สะท้อนต้นกำเนิดของเพลงโคราชที่เกิดจากกลอนเพลงก้อม เพลงปฏิพากย์สั้น สะท้อนการสนทนาอย่างมีชั้นเชิงและมีคารมคมคาย เพลงที่ 2 "เพลงทำนองฉันท์" สะท้อนลักษณะกลอนเพลงโคราช เพลงปฏิพากย์ยาว ความหลากหลายขององค์ประกอบเพลง เพลงที่ 3 "เพลงกราบย่าโม" สะท้อนความศรัทธาที่มีต่อท้าวสุรนารีและระเบียบข้อกำหนดในการวากลอนแก้บน โดยทั้ง 3 เพลงดังกล่าวจัดเป็นกลุ่มเพลงที่สะท้อนลักษณะเพลงโคราชแบบดั้งเดิมจากนั้นต่อเนื่องด้วยกลุ่มเพลงที่สะท้อนลักษณะเพลงโคราชแบบประยุกต์

เพลงที่ 4 "เพลงแปรสังคม" สะท้อนการประยุกต์ใช้กลอนเพลงโคราชผสมผสานดนตรีลูกทุ่งสมัยใหม่ มีความสนุกสนานมากขึ้นตามการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เพลงที่ 5 "เพลงชนนิยม" สะท้อนการประยุกต์กลอนเพลงก้อมและกลอนหัวเดียวผสมผสานดนตรีลูกทุ่ง เพื่อตอบสนองค่านิยมการฟังเพลงโคราชที่เข้าถึงได้ง่ายขึ้นของคนในสมัยนั้น และเพลงที่ 6 "เพลงนวัตสมัย" สะท้อนการประยุกต์ใช้เพลงลูกทุ่งผสมผสานสำเนียงโคราชและลีลาของเพลงโคราช

ทั้งนี้ช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ทั้ง 6 เพลง ได้ใช้ทำนองเชื่อมดั้งเดิมและทำนองเชื่อมประยุกต์บรรเลงเชื่อมระหว่างเพลง

หน้าทับได้กำหนดใช้หน้าทับลาว หน้าโทนโคราชดั้งเดิม และสร้างสรรค์ใหม่ 7 หน้าทับ สำหรับจังหวะฉิ่ง ได้กำหนดใช้อัตราจังหวะฉิ่งสองชั้นชั้นเดียว และจังหวะลอย (เพลงกราบย่าโม) เพื่อเชื่อมโยงความสัมพันธ์ ส่งเสริมอรรถรสให้แก่ทำนองและความสมบูรณ์ของการสื่อความ

สื่อนำเสนอผลงานวิจัย (ป้ายประชาสัมพันธ์)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

โทนโคราช ขนาด 5-7 นิ้ว สำหรับเป็นของที่ระลึก

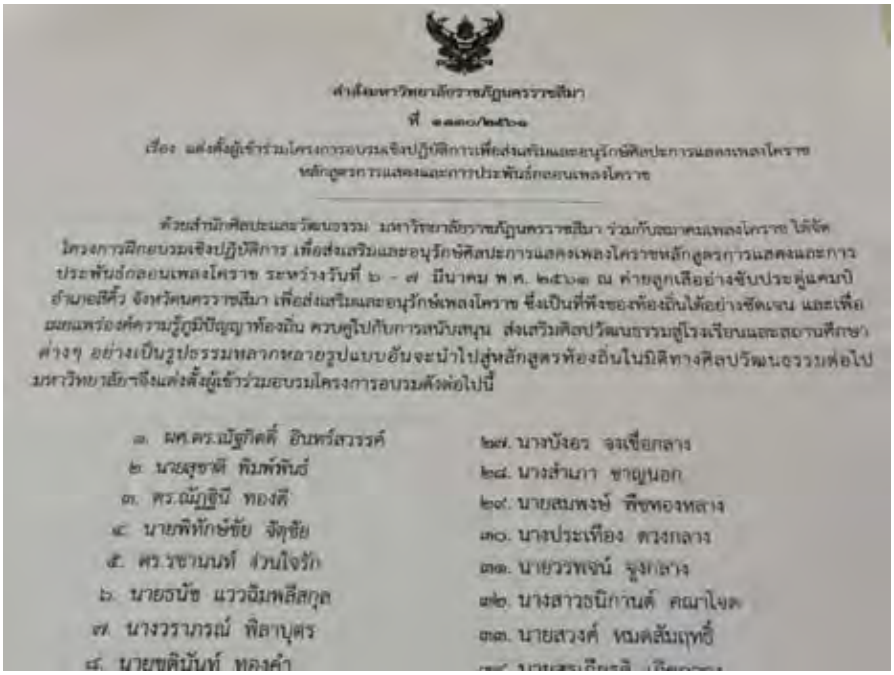
สื่อประชาสัมพันธ์การจัดงาน

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

นักดนตรีวงเครื่องสายเครื่องคู่ผสมโทนโคราช
นิสิตสาขาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สื่อการเรียนรู้ โดยครูกำปั่น ข่อยนอก



คำสั่งมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

ที่ ๑๑๓๐/๒๕๖๑

เรื่อง แต่งตั้งผู้เข้าร่วมโครงการอบรมเชิงปฏิบัติการเพื่อส่งเสริมและอนุรักษ์ศิลปะการแสดงเพลงโคราช หลักสูตรการแสดงและการประพันธ์กลอนเพลงโคราช

ด้วยสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ร่วมกับชมรมเพลงโคราช ได้จัดโครงการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ เพื่อส่งเสริมและอนุรักษ์ศิลปะการแสดงเพลงโคราช หลักสูตรการแสดงและการประพันธ์กลอนเพลงโคราช ระหว่างวันที่ ๖ - ๗ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๑ ณ ค่ายลูกเสือว่างซับประดู่แคมป์ อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา เพื่อส่งเสริมและอนุรักษ์เพลงโคราช ซึ่งเป็นที่พึ่งของท้องถิ่นได้อย่างชัดเจน และเพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่น ควบคู่ไปกับการสนับสนุน ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมสู่โรงเรียนและสถานศึกษาต่างๆ อย่างเป็นรูปธรรมหลากหลายรูปแบบอันจะนำไปสู่หลักสูตรท้องถิ่นในมิติทางศิลปวัฒนธรรมต่อไป มหาวิทยาลัยจึงแต่งตั้งผู้เข้าร่วมอบรมโครงการอบรมดังต่อไปนี้

๑. ผศ.ดร.เมัฐกิตติ์ อินทร์สวรรค์
๒. นายสุชาติ พิมพ์พินธ์
๓. ดร.ณัฏฐินี ทองดี
๔. นายพิทักษ์ชัย จัตุชัย
๕. ดร.ชานนท์ ส่วนใจรัก
๖. นายธนัช แววฉิมพลีสกุล
๗. นางวรากรณ์ พิลาบุตร
๘. นายชนินันท์ ทองคำ
๒๗. นางบังอร จงเชี่ยกลาง
๒๘. นางสำเนา ชาญนอก
๒๙. นายสมพงษ์ พิชทองหลาง
๓๐. นางประเทือง ดวงกลาง
๓๑. นายวรพจน์ รูปกลาง
๓๒. นางสาวอนิกานต์ คณาโยค
๓๓. นายสวงค์ ขมดสัมฤทธิ์

หนังสือเชิญอบรมการประพันธ์กลอนเพลงโคราช

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
12439668333

โครงการอบรมการประพันธ์กลอนเพลงโคราช

จัดโดยสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ร่วมกับสมาคมเพลงโคราช

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

โครงการอบรมการประพันธ์กลอนเพลงโคราช

จัดโดยสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ร่วมกับสมาคมเพลงโคราช

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ที่ อว ๐๖๐๗/

มหาวิทยาลัยนเรศวร
ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอเมือง
จังหวัดพิษณุโลก ๖๕๐๐๐

มิถุนายน ๒๕๖๒

เรื่อง ตอบรับตีพิมพ์ในวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน

เรียน คุณณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์

ตามที่ คุณณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ ผู้เขียนบทความเรื่อง "**ระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช กรณีศึกษาครูกำปั่น ข่อยนอก (คณะกำปั่น บ้านแท่น) : แนวคิดการสร้างสรรค์บทเพลงชุด วิวัฒน์เพลงโคราช**" **The Singing Methods of Pleng Korat, a Case Study of Khru Gamphan Kholnok (Gamphan Bantaen Band): Concepts for the Creation of the Wiwat Pleng Korat (Evolution of Pleng Korat) Suite** ซึ่งได้ทำการแก้ไขบทความตามข้อเสนอแนะของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิเรียบร้อยแล้ว นั้น

ในการนี้ กองบรรณาธิการวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน ใคร่ขอแจ้งให้ท่านทราบว่า บทความวิจัยเรื่องดังกล่าว จะได้รับการตีพิมพ์ในวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน ปีที่ ๑๐ ฉบับที่ ๒ ประจำเดือนกรกฎาคม – ธันวาคม ๒๕๖๒

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(ศาสตราจารย์ ดร.จิรวัฒน์ พิระสันต์)
รองอธิการบดี ปฏิบัติราชการแทน
อธิการบดีมหาวิทยาลัยนเรศวร

กองส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม
โทรศัพท์ ๐๕๕-๙๖๓๒๐๖
E-mail : thidaratjag@nu.ac.th

แบบตอบรับตีพิมพ์บทความวิจัย

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สูจิบัตรการแสดงผลงาน

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

พระบรมราโชวาท

พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
พิธีพระราชทานปริญญาบัตร มหาวิทยาลัยศิลปากร
เมื่อวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ. 2513

"... งานด้านการศึกษาศิลปะและวัฒนธรรมนั้นคืองานสร้างสรรค์ความเจริญงอกงามทางปัญญาและจิตใจ ซึ่งเป็นต้นเหตุทั้งองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ของความเจริญด้านอื่น ๆ ทั้งหมด และปัจจัยที่จะช่วยให้เรารักษาและดำรงความเป็นไทยไว้ได้สืบไป ..."
(สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: หน้ารองปก)

"บทเพลงสะท้อนภูมิปัญญา
ปรากฏวิวัฒนาสืบสานมา
วัฒนธรรมเพลงโคราช
มรดกชาติเลิศล้ำค่า"

เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช หน้า 1

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

กำหนดการ

วันศุกร์ที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2561 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลป-วัฒนธรรม สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เวลา 8.15 น. เปิดให้เข้าหอแสดงดนตรี
เวลา 8.30 น. ผู้วิจัยกล่าวรายงาน
เวลา 8.40 น. เริ่มการแสดงเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช
เวลา 9.15 น. กล่าวขอบคุณและมอบของที่ระลึก
เวลา 9.25 น. ถ่ายภาพร่วมกับคณะกรรมการ
เวลา 9.30 น. เสร็จสิ้นการแสดง

รายการเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

เพลงที่ 1 เพลงเชิญชวน
เพลงที่ 2 เพลงศรัทธาครู
เพลงที่ 3 เพลงรู้ถามตอบ
เพลงที่ 4 เพลงคารมกลอน
เพลงที่ 5 เพลงทำนองฉันท์
เพลงที่ 6 เพลงกราบย่าโม
เพลงที่ 7 เพลงแปรสังคม
เพลงที่ 8 เพลงชนนิยม
เพลงที่ 9 เพลงนวัตสมัย

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

วิทยานิพนธ์
เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

ความเป็นมาและความสำคัญของงานวิจัย

ดนตรีเป็นหนึ่งในทุนวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงพฤติกรรมทางวัฒนธรรม ปรากฏขึ้น ตั้งอยู่และเปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคม ดนตรีและการขับร้องมีลักษณะเฉพาะที่สะท้อนแนวคิด ภูมิปัญญา คติ ความเชื่อ ค่านิยม บรรทัดฐาน ภาษา วรรณกรรม วิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น จำแนกเบื้องต้นได้ 2 ลักษณะคือ ดนตรีราชสำนักและดนตรีพื้นบ้าน วัฒนธรรมทางดนตรีจึงมีความสำคัญต่อความมั่นคงของความเป็นชาติ เนื่องจากสามารถสะท้อนความสัมพันธ์ในบริบทของชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ อีกทั้งเชื่อมโยงวิถีชีวิตของคนไทยได้อย่างเด่นชัด โดยดนตรีปรากฏผ่านกิจกรรมทางวัฒนธรรม 2 บทบาทคือ บทบาทด้านพิธีและบทบาทด้านความบันเทิง ในลักษณะการบรรเลงและการขับร้อง 2 รูปแบบคือ รูปแบบของดนตรีพิธีและดนตรีเพื่อความสนุกสนาน ทั้งสองรูปแบบให้คุณประโยชน์ที่ดีงามต่อมนุษย์และสังคม เป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อความแข็งแรงทางวัฒนธรรมของชาติ

เพลงพื้นบ้านไทยเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในรูปแบบกิจกรรมเพื่อความบันเทิงหรือการมหรสพสมโภชตามโอกาสต่าง ๆ ลักษณะวรรณกรรมเป็นเครื่องมือสะท้อนแนวคิดการดำรงชีวิต ความเชื่อ และค่านิยมของคนในท้องถิ่น ผ่านการขับร้องรูปแบบเพลงปฏิพากย์ระหว่างคนสองคนหรือกลุ่มสองกลุ่ม (อมรา กล่ำเจริญ, 2553: 2-3)

เพลงโคราชนับเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Culture) ซึ่งเป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องทางจิตใจ (กระทรวงวัฒนธรรม, 2552: ก) เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านประเภทเพลงร้อง แสดงออกซึ่งแบบแผนการดำรงชีวิต คติ ความเชื่อ ภาษา ประเพณี การปฏิบัติสืบทอดกันมา (สำนักวัฒนธรรมกีฬาและการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร, 2557: 4) เพลงโคราชจึงถือเป็นหนึ่งในมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอันเป็นสมบัติล้ำค่าของชาติ ซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์ สั่งสม ปลูกฝัง และสืบทอดในท้องถิ่นจากรุ่นสู่รุ่น (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559: 11)

ลักษณะเฉพาะเพลงโคราชปรากฏผ่านบทร้อง คำร้องและสำเนียงภาษาโคราช การร้องแสดงออกถึงกลวิธีและปฏิภาณไหวพริบในการถามและโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง สอดแทรกความตลกขบขัน บ้างเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับนิทานชาดกและหลักธรรมคำสอน (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559: 54) เน้นใช้สำนวนโวหาร สัมผัสสระ สัมผัสอักษร สัมผัสคำเดี่ยวและคำคู่ หากมีพื้นฐานด้านการฟังสำเนียงภาษาโคราชก็ไม่ยากที่จะเข้าใจเนื้อหา ฉันทลักษณ์ไม่ตายตัว การร้องเริ่มด้วยการโอ่แล้วเข้าท่อนขึ้น ท่อนกระทู้เดินกลอน ท่อนปรบมือกลางกลอน ท่อนกระทู้ลงและท่อนปลายลง การถ่ายทอดใช้วิธีแบบมุขปาฐะ การแต่งกายนิยมใช้ตามแบบพื้นบ้านโคราช ลักษณะการแสดงไม่พบการใช้ดนตรีประกอบ ใช้การปรบมือเท่านั้น (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

ภูมิหลังเพลงโคราชพบข้อสันนิษฐานว่าเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของชาวจังหวัดนครราชสีมา เริ่มมีการร้องเล่นกันตั้งแต่สมัยท้าวสุรนารีช่วงปี พ.ศ. 2313 ถึง พ.ศ. 2395 (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 288) บ้างปรากฏเมื่อครั้งที่สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถพระราชชนนีพันปีหลวงทรงเสด็จพระราชดำเนินไปจังหวัดนครราชสีมา เพื่อทรงเปิดถนนจอมสุรางค์ยาตร์ และเสด็จ ฯ เมืองพิมาย อีกทั้งปรากฏลักษณะการเล่าขานตำนานนายพรานเพชรน้อย ตำนานพระยาเข็มเพชร และตำนานพระสงฆ์ 2 รูป พระโสณะและพระอุตระ (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 288-289)

ความนิยมและบทบาททางสังคมของเพลงโคราชพบว่า อดีตเป็นที่นิยมฟังกันเฉพาะในกลุ่มชาวโคราช เกิดขึ้นในรูปแบบงานมหรสพ ปัจจุบันพบว่าค่านิยม เนื้อหาและรูปแบบการแสดงเกิดการเปลี่ยนแปลงตามค่านิยมการฟัง อดีตมีบทบาทในการแพร่ข่าวสารจากชุมชนหนึ่งสู่ชุมชนหนึ่ง หมอเพลงจึงเสมือนนักปราชญ์ผู้มากประสบการณ์ความรู้ ต่อมาพัฒนาเป็นเพลงโคราชแก้บนตามคติความเชื่อที่ว่าในสมัยที่ท้าวสุรนารียังมีชีวิตอยู่นั้น ท่านมีความชื่นชอบในเพลงโคราชเป็นอย่างมาก จึงมีผู้หาเพลงโคราชไปเล่นแก้บน ณ บริเวณอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี เพลงโคราชแก้บน จึงเป็นปัจจัยที่ส่งผลให้อาชีพหมอเพลงโคราชยังคงสามารถประกอบอาชีพอยู่ได้มาจนปัจจุบัน (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรม, 2552: 54) จนกระทั่งเข้าสู่ยุคแห่งการสร้างสรรค์นวัตกรรม หมอเพลงได้ผนวกความรู้และความคิด

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

สร้างสรรค์ก่อกำเนิดเพลงโคราชรูปแบบใหม่คือ เพลงโคราชประยุกต์หรือโคราชซิ่งอย่างในปัจจุบัน (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

คุณค่าเพลงโคราชภายใต้กรอบแนวคิดของเพลงพื้นบ้านกล่าวได้ว่ามีประโยชน์ทั้งทางตรงและทางอ้อมต่อมนุษย์ในสังคม เปรียบเสมือนสัญลักษณ์ทางสังคมที่สะท้อนระบบความเชื่อ ศาสนาและชนชั้นทางสังคม อัตลักษณ์ตัวตนของท้องถิ่น มรดกภูมิปัญญาที่ทำให้เกิดความสืบเนื่องและความมั่นคงทางวัฒนธรรมท้องถิ่น ช่วยบันทึกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ เกิดเป็นองค์ความรู้ในด้านต่าง ๆ เป็นสื่อพื้นบ้านที่ช่วยให้คนได้รับรู้และเรียนรู้ร่วมกัน ขัดเกลาจิตใจ สะท้อนวิถีชีวิตและแนวทางปฏิบัติของคนในพื้นที่นั้น ๆ เป็นเครื่องมือประชาสัมพันธ์ข่าวสาร ส่งเสริมความสัมพันธ์และความสามัคคีระหว่างคนในชุมชน เสมือนเครื่องมือในการรักษาบรรทัดฐาน ระเบียบแบบแผนทางสังคม ช่วยรักษาสถาบันที่สำคัญทางสังคม นำมาเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพ สร้างชื่อเสียงให้กับชุมชนและช่วยส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เป็นแรงบันดาลใจให้คนในพื้นที่ได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ผ่านทางดนตรี เกิดเป็นกิจกรรมการร้องเพลงที่ช่วยสร้างความบันเทิง ส่งผลต่อพัฒนาการทางด้านร่างกายและจิตใจที่ดี (สนอง คลังพระศรี, 2555: 14-16) เพลงพื้นบ้านนับว่าเป็นพื้นฐานทางดนตรีสำหรับการต่อยอดไปสู่การสร้างสรรค์เพลงไทยและเพลงพื้นบ้านประเภทอื่น ๆ (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560)

บุคคลสำคัญที่มีส่วนช่วยในการอนุรักษ์ ส่งเสริมและฟื้นฟูเพลงโคราชคือ ครูกำปั่น ข่อยนอก (นิธิวรไพบูลย์) คณะกำปั่น บ้านแท่น ผู้มีบทบาทสำคัญต่อวงการเพลงโคราชทั้งในฐานะศิลปิน ครูและนักพัฒนา เป็นหนึ่งในคณะกรรมการผู้ร่วมก่อตั้งสมาคมเพลงโคราช เจ้าของคณะหมอเพลงโคราช คณะกำปั่นบ้านแท่นที่มีชื่อเสียง อีกทั้งเป็นผู้ริเริ่มสร้างสรรค์เพลงโคราชประยุกต์หรือโคราชซิ่ง (จินดา จิ๋ววิเศษ, 2557: 81-91) โดยครูกำปั่นได้รับประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านอีสาน สาขาศิลปะและสื่อพื้นบ้าน เพื่อการสื่อสารมวลชน จากสถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เนื่องในวันศิลปินแห่งชาติ 9 กุมภาพันธ์ 2545 ภายใต้โครงการวันศิลปินพื้นบ้านอีสานแห่งชาติ (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: 36)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ด้วยคุณค่าและประโยชน์ของเพลงโคราชที่มีต่อแผ่นดินไทยในเชิงประจักษ์ กระทรวงวัฒนธรรมจึงได้ประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง ประเภทเพลงพื้นบ้าน ประจำปี พ.ศ. 2552 โดยเป็นการจัดขึ้นทะเบียนครั้งแรกของกระทรวงวัฒนธรรม เพื่อตระหนักถึงคุณค่า แนวคิด ภูมิปัญญาบรรพบุรุษอันนำไปสู่การอนุรักษ์ สร้างสรรค์ และสืบทอดอย่างเป็นระบบและยั่งยืนต่อไป (กระทรวงวัฒนธรรม, 2552: 86) ด้วยการเปลี่ยนแปลงทางสังคมทั้งภายในและภายนอกประเทศก่อให้เกิดการบิดเบือนอาจนำมาซึ่งการกลายทางวัฒนธรรมได้ ควรต่อการส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมให้มีความสืบเนื่องและยั่งยืนสืบไป (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559: 11) องค์การยูเนสโก (UNESCO) จึงได้ออกอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ค.ศ. 2003 ขึ้น เพื่อสร้างความรู้ ความเข้าใจและความร่วมมือจากนานาประเทศ อีกทั้งเป็นการส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติทั้งในระดับประเทศและระดับสากล (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559: ก)

กระแสโลกาภิวัตน์และบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงจึงส่งผลต่อเพลงโคราช เช่น ค่านิยมการใช้ภาษาไทยกลางมากขึ้น กลุ่มคนรุ่นใหม่ไม่มีความเข้าใจเพลงโคราชค่านิยมสื่อสมัยใหม่ ผู้ว่าจ้างลดน้อยลงเนื่องด้วยสภาพทางภูมิอากาศที่แปรผัน โอกาสในการเผยแพร่เพลงโคราชน้อยลง (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560) เกิดความต้องการรับฟังเพลงที่มีความหลากหลายขึ้น หมอเพลงโคราชรุ่นใหม่จึงนิยมเล่นตามคำเรียกร้องของผู้ฟังเพื่อความสนุกสนานเป็นหลัก ไม่ได้เล่นตามขนบด้วยไหวพริบปฏิภาณ (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรม, 2552: 54) คนนอกพื้นที่ไม่เข้าใจภาษา นักท่องเที่ยวเข้าใจผิดว่าเพลงโคราชแก้-บนเป็นการแสดงเพื่อการแก้บนเท่านั้น สื่อเทคโนโลยี แสง สี เสียงเข้ามามีบทบาทมากขึ้น ส่งผลให้ความนิยมเพลงโคราชแบบดั้งเดิมลดน้อยลง (เบญจพร เจ็กจันทึก, 2557: 111-113) ขณะเดียวกัน ก็เสมือนเป็นข้อดีที่ช่วยให้เพลงโคราชได้รับการส่งเสริมมากขึ้น เช่น เกิดการนำเข้าไปในระบบการศึกษาไทยในเขตจังหวัดนครราชสีมา (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2560) เกิดความคิดสร้างสรรค์ในการพัฒนาเพลงโคราชสู่รูปแบบเพลงประยุกต์หรือโคราชซิ่ง เช่น ผลงานโดยครูกำปั่น ข่อยนอก คณะกำปั่น บ้านแท่น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ศิลปะการแสดงเพลงโคราชจึงมีความสำคัญทั้งเชิงอนุรักษ์และเชิงสร้างสรรค์เพื่อเผยแพร่ให้ดำรงอยู่ ดังพระบรมราโชวาทพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร (รัชกาลที่ 9) ในพิธีพระราชทานปริญญาบัตร มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ. 2513 ความว่า "...*งานด้านการศึกษาศิลปะและวัฒนธรรมนั้นคืองานสร้างสรรค์ความเจริญงอกงามทางปัญญาและจิตใจ ซึ่งเป็นต้นเหตุทั้งองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ของความเจริญด้านอื่น ๆ ทั้งหมด และเป็นปัจจัยที่จะช่วยให้เรารักษาและดำรงความเป็นไทยไว้ได้สืบไป...*" (สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2555: หน้ารองปก)

จากความเป็นมาและความสำคัญข้างต้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาเพื่อสร้างองค์ความรู้และสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยาคศิลป์ไทย เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช เป็นการสะท้อนคุณค่าและความสำคัญของเพลงโคราชเชิงวิวัฒนาการและอัตลักษณ์ โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษา คิดวิเคราะห์และสังเคราะห์องค์ความรู้ภายใต้กรอบแนวคิดทฤษฎีที่กำหนด เช่น แนวคิดที่เกี่ยวกับเพลงโคราช แนวคิดระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช กรณีศึกษาศิลปินพื้นบ้าน ครูกำปั่น ข่อยนอก แนวคิดทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย หลักการประพันธ์เพลงไทย หลักการผสมวง เป็นต้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยคาดว่างานวิจัยและสร้างสรรค์ครั้งนี้จะเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการทางดุริยางคศิลป์ไทยและเป็นการอนุรักษ์เพลงโคราชผ่านมิติทางความคิดสร้างสรรค์ มีส่วนในการสร้างทัศนคติและความเข้าใจในคุณค่าเพลงโคราช อันจะเป็นประโยชน์ไม่ทางตรงก็ทางอ้อมต่อความแข็งแรงทางวัฒนธรรมของชาติในที่สุด

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษามูลบทเพลงโคราชเชิงประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ ภูมิปัญญา มรดกทางวัฒนธรรม
2. เพื่อสร้างองค์ความรู้เรื่องระเบียบวิธีการเพลงโคราชสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย
3. เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

วิธีการดำเนินงานวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินงานวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ดังนี้

1. รวบรวมข้อมูล โดยค้นคว้าเอกสารหนังสือ ตำรา งานวิจัยและบทความทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยจากแหล่งการเรียนรู้ ห้องสมุดและสถานบันหน่วยงาน

2. รวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยการสังเกตการแสดงเพลงโคราชในบริเวณสถานที่ต่าง ๆ เช่น วัดศาลายา อนุสาวรีย์คุณย่าโม และคณะเพลงโคราชในจังหวัดนครราชสีมา

3. รวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ (In-Depth Interview) โดยผู้เชี่ยวชาญและประสบการณ์เกี่ยวกับศิลปะการแสดงเพลงโคราชและการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์-ไทย

3.1 ครูกำปั่น ข่อยนอก ศิลปินพื้นบ้านเพลงโคราชและอดีตนายกสมาคม

3.2 ครูกาเหว่า โชคชัย ศิลปินพื้นบ้านเพลงโคราช คณะกำปั่น บ้านแท่น

3.3 ครูบุญสม สังข์สุข ศิลปินพื้นบ้านเพลงโคราชและนายกสมาคมเพลงโคราช

3.4 ครูสุรนิตย์ ประสิทธิ์ หมอโทนโคราช ผู้เชี่ยวชาญด้านโทนโคราช

3.5 ผู้ช่วยศาสตราจารย์วรพจน์ มานะสมปอง คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัย-ราชภัฏนครราชสีมา ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงรำโทนโคราช

3.6 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ภัทระ คมขำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์-มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย

4. ทำการถอดเทป บันทึกข้อมูล เรียบเรียง วิเคราะห์และสรุปข้อมูลบทที่ 2-3

5. ดำเนินงานวิจัยบทที่ 4 เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช โดยใช้องค์ความรู้จากงานวิจัยในบทที่ 2 และ 3 เรื่องแนวคิดทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น มูลบทเพลงโคราช ทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทย ระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช มาบูรณาการเชื่อมโยงในขั้นตอนการประพันธ์เพลง ซึ่งเป็นการสะท้อนวิวัฒนาการเพลงโคราชดั้งเดิมและประยุกต์ลักษณะเฉพาะด้านลีลา ทำนอง จังหวะ รูปแบบและบทบาททางสังคมมีความแตกต่างกันอย่างน่าสนใจ

6. อภิปรายผลงานสร้างสรรค์ โดยเป็นการอธิบายเชิงวิเคราะห์การประพันธ์เพลงไทยซึ่งจะบันทึกด้วยโน้ตเพลงไทย 8 ห้อง และอธิบายโครงสร้างของเพลง กลุ่มเสียง หน้าทับ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

จังหวะ การเคลื่อนที่ของทำนอง ความโดดเด่นของทำนองและจังหวะอย่างเป็นเหตุและผลสอดคล้องกับงานวิจัย

7. สรุปผลงานวิจัย จัดทำเอกสารและเตรียมการแสดงผลงาน

8. นำเสนอข้อมูลเชิงวิชาการในรูปแบบวิทยานิพนธ์และข้อมูลผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการจัดการแสดงต่อคณะกรรมการสอบ

9. จัดทำรายงานวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบมูลบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงโคราชเชิงประวัติ สังคม มนุษย์ วัฒนธรรม และภูมิปัญญา

2. เกิดองค์ความรู้ใหม่สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

3. ผลงานสร้างสรรค์ชุดวิวัฒน์เพลงโคราชปรากฏและเผยแพร่อย่างกว้างขวาง

4. ผลงานวิจัยได้รับการตีพิมพ์เผยแพรในวารสารระดับชาติ

นิยามศัพท์

1. การสร้างสรรค์บทเพลง หมายถึง ผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ไทย ประกอบด้วยการประพันธ์ทำนอง เนื้อร้อง การสร้างสรรค์หน้าทับ จังหวะ การผสมวง รูปแบบการบรรเลง ตามแนวคิดและหลักทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เช่น การประพันธ์เพลงไทย ความคิดสร้างสรรค์ หลักทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย เป็นต้น โดยสำเร็จเป็นผลงานสร้างสรรค์เพื่อสะท้อนภาพองค์ความรู้ที่ได้จากงานวิจัย

2. บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช หมายถึง เพลงที่ประพันธ์ใหม่ตามหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทย ผสมผสานแนวคิด จินตนาการและความสร้างสรรค์ เพื่อสะท้อนภาพองค์ความรู้เรื่องวิวัฒนาการเพลงโคราชจากดั้งเดิมสู่ประยุกต์ สำเร็จเป็นบทเพลงในรูปแบบเพลงชุด รวม 9 เพลงหลัก และ 2 ทำนองเชื่อม ใช้วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราช หน้าทับและจังหวะใช้ทั้งแบบตามขนบ ผสมผสาน และสร้างสรรค์ใหม่ 7 หน้าทับประจำเพลง

3. การโอ่ หมายถึง ลักษณะทำนองร้องนำเข้ากลอนเพลงโคราช “โอ้...โอ่...เออ...เออะๆๆๆ...เออ...เอย...” ปรากฏแบบชั้นเดียวและแบบสองชั้น (2 รอบ)

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

แนวทางและการสร้างสรรค์ผลงาน

แนวคิดและการสร้างสรรค์ บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช เป็นการสร้างสรรค์ลักษณะเพลงชุด ประกอบด้วยช่วงเกริ่นนำ 6 เพลง และช่วงเนื้อหาวิวัฒนาการ 3 เพลง 3 โดยมีทำนองเชื่อม 2 ทำนอง เพื่อเชื่อมระหว่างเพลงในช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ กำหนดใช้วงเครื่องสายเครื่องคู่ผสมโทนโคราช รูปแบบการประพันธ์และการผสมวงดนตรีไทยเป็นไปในเชิงสร้างสรรค์ ผนวกกับแนวคิดการประพันธ์เพื่อสะท้อนวิวัฒนาการของเพลงโคราชจากดั้งเดิมสู่การประยุกต์ ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานตามหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทย ผนวกกับแนวคิด ทฤษฎี และมูลบทที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงเพลงโคราช และระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราช กรณีศึกษาครูกำปั่น ข่อยนอก (คณะกำปั่น บ้านแท่น) ซึ่งผู้วิจัยได้นำผลการวิจัยมาสังเคราะห์เป็นแนวทางการสร้างสรรค์บทเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

แนวคิดการประพันธ์บทร้อง ผู้วิจัยได้ประพันธ์บทลำนำในรูปแบบกลอนสุภาพ ซึ่งมีความคล้ายกับฉันทลักษณ์กลอนเพลงก้อม โดยเพลงก้อมมีการใช้คำที่เข้าใจง่าย สะท้อนการสนทนาถามตอบของชาวโคราช ไม่มีทำนองที่ตายตัว เพลงก้อมเป็นต้นกำเนิดเพลงโคราช ลักษณะสำนวนสั้น ๆ กระชับ ทำนองเรียบง่าย เนื้อความและลีลาคล้ายภาษาพูดของคนในลักษณะวลีสั้น ๆ มีเสียงสูงต่ำสลับไปมาแบบสำเนียงโคราช ทำนองแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว

ลักษณะการร้องลำลองกำหนดใช้ตามแนวคิดประการแรก การละเล่นเพลงพื้นบ้านโคราชทั่วไปที่มีลักษณะการร้องโต้ตอบเป็นทำนอง ใช้โทนโคราชผสมผสานการปรบมือ ซึ่งเป็นลักษณะการร้องประสานกับเครื่องดนตรี ประการที่ 2 การร้องสร้อยประสานภายในกลอนโคราชดั้งเดิมและการร้องประสานระหว่างบทสำหรับเพลงโคราชแบบประยุกต์ ลักษณะของการร้องประสานทั้ง 2 ประการ จึงเป็นที่มาของการกำหนดใช้การบรรเลงดนตรีประกอบร้องลำลอง โดยกำหนดใช้เฉพาะเพลงรู้ถามตอบ ช่วงเกริ่นนำ เพลงที่ 3 เพื่อบรรยายสื่อความให้เกิดความเข้าใจเรื่องราววิวัฒนาการเพลงโคราชและผู้ฟังเกิดจินตนาภาพ

การประพันธ์ทำนองร้องใช้สร้างกระสวนคำร้องจากกลอนโคราชดั้งเดิม ประยุกต์ใช้กับลีลาการโต้ตอบของหนุ่มสาว ผนวกกับแนวคิดทำนองการร้องโอ่ ซึ่งมีลักษณะทำนองเพลงสั้นและเรียบง่ายตามแนวคิดเพลงพื้นบ้าน ผสมผสานรูปแบบการบรรเลงตามขนบด้วย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

วงเครื่องสายไทย กำหนดกลุ่มเสียงให้เหมาะสมกับวงเครื่องสายตามขนบ เพื่อสะท้อนเพลงพื้นบ้านภาคกลางที่เข้ามาในจังหวัดนครราชสีมาจนผสมผสานเกิดเป็นเพลงพื้นบ้านโคราช

แนวคิดการประพันธ์ทำนอง สะท้อนเรื่องวิวัฒนาการเพลงโคราชว่าด้วยเรื่องภูมิหลัง สถานภาพการดำรงอยู่และการพัฒนาการรูปแบบการแสดง ซึ่งพบว่าวิวัฒนาการของเพลงโคราชมีจุดกำเนิดจากลักษณะคำพูดสนทนาที่มีคารมคมคาย โต้ตอบระหว่างชายหญิง จนพัฒนาเป็นรูปแบบกลอนเพลงก้อม สำเร็จเป็นกลอนเพลงโคราชดั้งเดิม ต่อมาพัฒนาเป็นเพลงโคราชแก้บนตามค่านิยมที่มีต่อท้าวสุรนารีและเพลงโคราชประยุกต์ตามลำดับ จากผลการวิจัยพบว่าเพลงโคราชแบบประยุกต์จำแนกได้ 3 กลุ่มลักษณะตามวิวัฒน์ ประกอบด้วย กลุ่มที่ 1 การประยุกต์ใช้กลอนเพลงโคราชแบบดั้งเดิม กลุ่มที่ 2 การประยุกต์ใช้กลอนเพลงก้อมหรือกลอนหัวเดียว และกลุ่มที่ 3 การประยุกต์ใช้กลอนทั่วไปผสมผสานเพลงลูกทุ่งและสำเนียงโคราชอย่างละเท่ากัน ความโดดเด่นตามวิวัฒน์ยังคงสะท้อนความอิสระและความเรียบง่าย หากแต่มีความเข้มข้นมากขึ้นในเรื่องความสนุกสนานและความเร้าใจ สอดคล้องตามตามสภาพแวดล้อม สังคมและวัฒนธรรม ประกอบกับเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับภูมิหลังเพลงโคราช อีกทั้ง ผู้วิจัยได้บูรณาการใช้ตามผลการวิจัยในบทที่ 2 และ 3 เรื่องคำคู่ จำนวนคำ การเล่นสัมผัสคำ เนื้อความพลความ สะตือเพลง การซ้ำวรรค ซ้ำประโยค ซ้ำหัวประโยค ซ้ำท้ายประโยค ลักษณะการใช้โน้ตในจังหวะยกแบบ 2-3 พยางค์ กระสวนทำนอง เส้นแนวดำเนินทำนอง องค์ประกอบกลอน ลักษณะกลอน เป็นต้น แนวคิดดังกล่าวจึงนำมาสังเคราะห์เป็นแนวทางการประพันธ์เพลงตามหลักความคิดสร้างสรรค์และหลักทางดุริยางคศิลป์ไทย

วิธีการสร้างสรรค์เป็นไปตามหลักการประพันธ์ว่าด้วยลักษณะขนบภักดิ์สบสมัย เป็นการประพันธ์สอดคล้องต่อสมัยนิยม และลักษณะบุกไพรเบิกทาง เป็นการประพันธ์รูปแบบใหม่ตามหลักความคิดสร้างสรรค์ (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 1-5) ในรูปแบบเพลงชุด ซึ่งมีลักษณะคล้ายเพลงตับ โดยประพันธ์เป็นเพลงชุดสั้น ๆ เน้นความสนุกสนานเป็นสำคัญ ลักษณะคล้ายเพลงตับเรื่อง ใช้ดนตรีล้วนในการบรรเลง (อรวรรณ บรรจงศิลปะ และคณะ, 2546: 178)

เครื่องมือที่ใช้ในการประพันธ์ทำนองเป็นไปตามหลักและทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทย เช่น ความเข้าใจเรื่องจำนวนจังหวะที่จะประพันธ์ เสียงลูกตกท้าย และการดำเนินทำนองเพลง (มนตรี ตราโมท, 2538: 39-46) การกำหนดโน้ตตามสีสันของเสียงและคุณภาพเสียง

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ของเครื่องดนตรีที่มีต่ออารมณ์ผู้ฟัง การเก็บ การขยี้ การยืดยุบ การล้อขัดเหลื่อม การกรอทางเปลี่ยน การเปลี่ยนบันไดเสียง กระสวนจังหวะ สำเนียง (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 6-56) หลักการประพันธ์สำเนียง เพื่อสำแดงอารมณ์เข้มแข็ง อ่อนหวาน สนุกสนาน สำเนียงภาษาต่าง ๆ ที่มีความหลากหลาย เสมือนการล้อเลียนทางศิลปะประการหนึ่ง แต่ไม่ใช่การล้อเลียนให้เสียหาย เป็นการใช้ท่วงทำนองสะท้อนความเป็นต่างชาติต่างภาษา ประดุจการออกเสียงคำว่า “กินข้าว” คนจีนออกเสียง “กิงเค่า” ฝรั่งออกเสียง “คินค่าว” (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 48-49)

หลักการตกแต่งทำนอง ผู้วิจัยพบว่าความกังวานของเสียงและลักษณะการดำเนินทำนองทางเก็บเป็นการแสดงออกถึงความเคร่งครัดในระเบียบวิธีและความศักดิ์สิทธิ์ โดยบุษกร บิณฑสันต์ และสนอง คลังพระศรี ได้อธิบายไว้ว่า *“เสียงดนตรีคือ เสียงพิเศษที่ต่างไปจากเสียงปกติธรรมดา จึงเชื่อว่ามีพลังมากพอที่จะนำพาจิตมนุษย์ไปสัมผัสกับพลังอำนาจเหล่านั้นได้”* (สนอง คลังพระศรี, 2555: 7-9) *“ลักษณะจังหวะปกติสม่ำเสมอ (Regular) ให้ความรู้สึกที่เรียบง่าย สบาย ในขณะเดียวกัน จังหวะหนัก (Strong) ให้อารมณ์ที่หนักแน่นมั่นคง สง่างาม”* (บุษกร บิณฑสันต์, 2556: 6-7) อีกทั้ง ความคิดสร้างสรรค์ที่ว่าด้วยจินตนาการในการประยุกต์ระหว่างแนวคิดการประพันธ์กับประสบการณ์ที่ได้รับ โดยนำมาเชื่อมโยงกับการประพันธ์เพื่อให้ได้ซึ่งผลงานใหม่ (ขนะชัย กอผจญ, 2559: 53-54)

การประพันธ์สำเร็จเป็นทำนองเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช ประกอบด้วยช่วงเกริ่นนำ 3 เพลง และช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ 6 เพลงวิวัฒน์ รวม 9 เพลง เริ่มต้นจากเพลงเชิญชวน เพลงศรัทธาครู เพลงรู้ถามตอบ เพลงคารมกลอน เพลงกราบย่าโม เพลงทำนองฉันท์ เพลงแปรสังคม เพลงชนนิยม และเพลงนวัตสมัย อีกทั้ง ทำนองเชื่อมระหว่างเพลง 2 ทำนอง ได้แก่ ทำนองเชื่อมดั้งเดิม และทำนองเชื่อมประยุกต์ เพื่อเป็นการระบุให้เห็นช่วงต่อของวิวัฒนาการ 2 ช่วงคือ ช่วงดั้งเดิม (อดีต) และ ช่วงประยุกต์ (ปัจจุบัน)

การตั้งชื่อเพลง ได้กำหนดตามเหตุเกิดเพลงและตั้งตามสิ่งที่ระลึกถึง ได้แก่ การเชิญชวน (เพลงเชิญชวน) การสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ (เพลงศรัทธาครู) การถามตอบ (เพลงรู้ถามตอบ) การพัฒนาจากคารมคำพูดเป็นกลอนก้อม (เพลงคารมกลอน) การพัฒนาเป็นฉันทลักษณ์กลอนโคราช (เพลงทำนองฉันท์) กลอนสำหรับกราบไหว้และแก้บนย่าโม (เพลงกราบย่าโม)

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

สังคมเป็นตัวแปรในการประยุกต์ (เพลงแปรสังคม) ค่านิยมชาวบ้านส่งผลต่อการประยุกต์ (เพลงชนนิยม) ยุคแห่งความคิดสร้างสรรค์ที่มีต่อเพลงประยุกต์ (เพลงนวัตสมัย) ซึ่งเป็นไปตามหลักการตั้งชื่อตามที่ บุญธรรม ตราโมท ได้อธิบายว่า *"ให้ชื่อตามเหตุ อะไรเป็นเหตุให้เกิดเพลงนั้น ก็เอาเหตุนั้นมาให้ชื่อเพลง ... ให้ชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นที่ระลึกถึง ซึ่งเป็นความต้องการของผู้แต่ง เช่น ชื่อผู้แต่ง สถานที่ เป็นต้น ..."* (บุญธรรม ตราโมท, 2545: 109-111 อ้างถึงในชนะชัย กอผจญ, 2559: 51-53)

แนวคิดการสร้างสรรค์หน้าทับและจังหวะ ผู้วิจัยกำหนดใช้โทนรำมะนา ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่งตามขนบ ขณะเดียวกันได้สอดแทรกโทนโคราชเข้าไปกำกับจังหวะด้วยเช่นกัน

รูปแบบจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง กำหนดใช้ตามอารมณ์เพลง เส้นแนวดำเนินทำนองของคำร้อง กระสวนทำนองคำร้องเพลงโคราช กระสวนทำนองเพลงที่ประพันธ์ใหม่ ความเป็นพื้นบ้าน ความยืดหยุ่น ความเรียบง่าย ความเป็นพิธีการ ความไม่เป็นพิธีการ การสื่อความเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ ความสนุกสนานจากระดับกระชับไปเร็วตามวิวัฒนาการเพลง ความทันสมัย ยุคสมัย เป็นต้น มุ่งสร้างสรรค์ให้ผู้ฟังเกิดอรรถรสเพิ่มขึ้นตามลำดับในชุดเพลง เน้นความเข้าใจง่าย เช่น จังหวะสองชั้น ชั้นเดียว และจังหวะลอยปกติ สอดคล้องตามระเบียบวิธีการร้องเพลงโคราชที่ปรากฏทั้งแบบอิสระและตายตัว ตั้งชื่อหน้าทับตามชื่อเพลง

วิธีการสร้างสรรค์หน้าทับและจังหวะ ผู้วิจัยกำหนดใช้กำกับจังหวะในช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ (6 เพลง) เพื่อสะท้อนพัฒนาการเพลงโคราชตามวิวัฒน์ ขณะที่เพลงเกริ่น 3 เพลงแรก ใช้หน้าทับที่สร้างสรรค์ใหม่และหน้าทับตามขนบ โดยการสร้างสรรค์หน้าทับและจังหวะใช้หลักตามที่หมอโทนโคราช บุญสม สังข์สุข และ สุรนิตย์ ประสิทธิ์ ได้อธิบายไว้ว่า สามารถสร้างสรรค์หน้าทับใหม่ได้ ไม่ถือว่าผิดหรือถูก หากแต่ใช้ลูกเล่นการตีขัดด้วยลูกเสียงเปิง (ลูกที่มีเสียงสูงที่สุด) แล้วให้ลูกเสียงที่ต่ำกว่ายืนพื้น คล้ายการตีอย่างกลองรำมะนาในการแสดงลำตัด ก็จะช่วยให้เกิดความสนุกสนานมากขึ้น (บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2562) สำหรับการลงจบหน้าทับสามารถส่งสัญญาณกันในกลุ่มผู้บรรเลง โดยตีเสียงสุดท้ายถี่ ๆ และย้ำเสียง 1 ครั้ง ด้วยเสียงที่ดังชัดเจนเพื่อเป็นสัญญาณสามารถใช้เสียง "ปึะ" หรือ "โท่น" ได้ตามอิสระ จังหวะฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง สามารถใช้ได้ตามอิสระ ล้อไปกับหน้าทับตามเสียงโท่น เสียงปึะ (สุรนิตย์ ประสิทธิ์, สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2562) โดยการตกแต่งหน้าทับได้ใช้วิธีการ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ยืดยุบสำนวนหน้าทับและตกแต่งให้เข้ากับกระสวนและเส้นแนวดำเนินทำนองของเพลงที่ประพันธ์ ซึ่งใช้หน้าทับดั้งเดิมของโทนโคราชเป็นฐานในการสร้างสรรค์หน้าทับ ประกอบด้วยหน้าทับดั้งเดิมแบบยาวและแบบสั้น

ชื่อหน้าทับได้ตั้งตามชื่อเพลงที่ใช้กำกับจังหวะ เพื่อสื่อความและสนับสนุนลีลาของทำนองเพลง ประกอบด้วย 6 หน้าทับ ทั้งนี้ หน้าทับที่ใช้กำกับเพลงเกริ่นนำ 2 เพลงในช่วงแรก ประกอบด้วยหน้าทับลาว ใช้โทนรำมะนา และหน้าทับดั้งเดิมแบบยาว ใช้โทนโคราช เพื่อเป็นสัญลักษณ์การนำเข้าสู่เรื่องราววิวัฒน์เพลงโคราชจากขนบความเป็นดั้งเดิมแบบพื้นบ้าน สะท้อนความเรียบง่าย เกิดความหลากหลายและความสนุกสนานตามระดับ

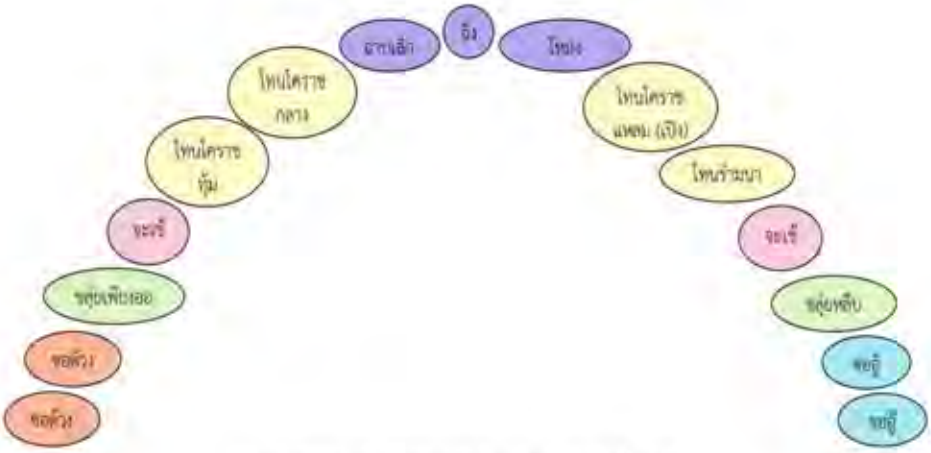
แนวคิดรูปแบบการผสมวง ผู้วิจัยใช้แนวคิดความเป็นดั้งเดิมสู่การประยุกต์ กำหนดใช้วงเครื่องสายไทยเครื่องคู่ตามขนบและการปรับใช้เป็นวงเครื่องสายพิเศษ (วงเครื่องสายผสมโทนโคราช) โดยปรับให้มีการสอดแทรกโทนโคราชทีละเสียงเข้าไประหว่างเปลี่ยนเพลงแต่ละเพลงจนกระทั่งครบ 3 เสียง (ทุ้ม กลาง เปิง) ผู้วิจัยนำโทนโคราชเข้ามาผสมเพื่อให้เกิดอรรถรสความเป็นโคราช

การกำหนดใช้วงเครื่องสายไทยเครื่องคู่ สืบเนื่องด้วยประการที่ 1 วงเครื่องสายไทยมีเครื่องดนตรีและเครื่องกำกับจังหวะที่มีลักษณะเสียงแหลมคล้ายวงมโหรีโคราช ผสมผสานกับเครื่องที่มีเสียงทุ้ม นุ่มนวล ตามที่ ขำคม พรประสิทธิ์ ได้อธิบายไว้ว่า วงมโหรีโคราชประกอบด้วย ปี่ ซอ กลอง ฉิ่ง ฉาบ การผสมวงไม่มีแบบแผนตายตัว ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงและโอกาสที่นำไปใช้ การผสมวงประกอบด้วยปี่แก้วอย่างภาคกลาง ซออี้ลักษณะคล้ายซอด้วงภาคกลาง ทำหน้าที่เป็นผู้นำเช่นเดียวกับปี่ ซออู้ลักษณะเหมือนซออู้ภาคกลาง สายทำด้วยลวดแต่มีเสียงทุ้มและเสียงประสานต่ำกว่า เครื่องกำกับจังหวะคือ กลองทึ่ม กลองต๊อก โดยใช้ไม้ทุ้มด้วยผ้าตี และ ฉิ่ง ฉาบ เป็นเครื่องกำกับจังหวะประเภทโลหะ (ขำคม พรประสิทธิ์, 2549: 31) ประการที่ 2 วงเครื่องสายใช้โทนรำมะนากำกับจังหวะ ซึ่งโทนรำมะนามีลักษณะทางกายภาพและเสียงที่คล้ายกับโทนโคราช ประการที่ 3 โทนโคราชนิยมใช้ตีกำกับจังหวะในการละเล่นของจังหวัดนครราชสีมา (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542: 187-202) ประการที่ 4 โทนโคราชมีลักษณะการบรรเลงและเสียงที่เรียบง่าย สร้างสรรค์ได้ตามอิสระ ใกล้เคียงกับการตีรำมะนาในเพลงลำตัดหรือมีหน้าทับคล้ายกลองยาว

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

(บุญสม สังข์สุข, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2562) ด้วยความเชื่อมโยงเรื่องเพลงโคราชที่เป็นเพลงสำหรับการละเล่น และภูมิหลังเพลงโคราชที่มีความสัมพันธ์กับเพลงพื้นบ้านอย่างภาคกลาง จึงนำมาสู่แนวทางการสร้างสรรค์รูปแบบวงเครื่องสายผสมโทนโคราชครั้งนี้

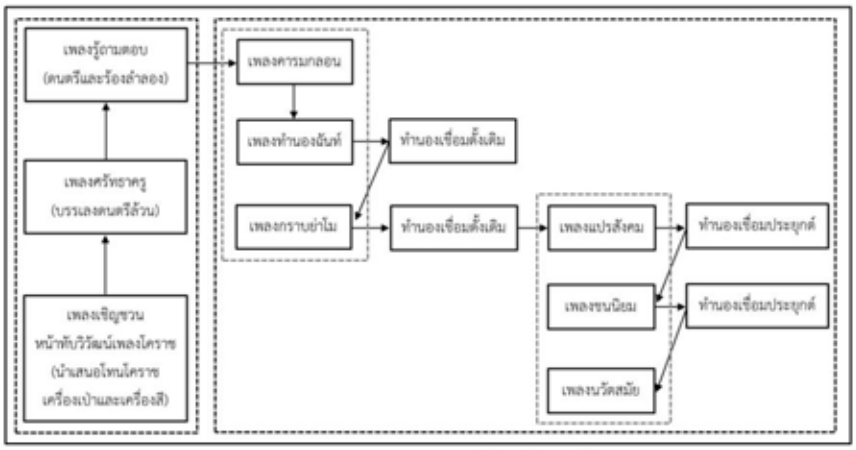
การลอดประสานเครื่องดนตรีในวงมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละเพลง กล่าวคือ เพลงที่ 1 และ 2 "เพลงเชิญขวนและเพลงศรัทธาครู" ใช้วงเครื่องสายไทย เพลงที่ 3 และ 4 "เพลงรู้ถามตอบและเพลงคารมกลอน" ใช้วงเครื่องสายไทยลอดประสานโทนโคราช เสียงทุ้มและเสียงกลาง และเพลงที่ 5 ถึง 9 "เพลงทำนองฉันท์ เพลงกราบย่าโม เพลงแปรสังคม เพลงชนนิยม และเพลงนวัตสมัย" ใช้วงเครื่องสายผสมโทนโคราชครบ 3 เสียง (เสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง) โดยลดโทนรำมะนาออก เพื่อสะท้อนการสำเร็จเป็นกลอนโคราชดั้งเดิม และพัฒนาการเพลงโคราชตามลำดับรูปแบบการจัดวงเครื่องสายผสมโทนโคราช ใช้แนวคิดตามแบบวงมโหรีโคราชและวงดนตรีพื้นบ้านโคราช ซึ่งไม่ได้มีกำหนดไว้ตายตัว หากแต่นิยมนั่งล้อมวงแบบชาวบ้าน ผู้วิจัยสร้างสรรค์ตามความสมดุลของเสียงทุ้มและเสียงแหลมสูง



แผนผังวงเครื่องสายผสมโทนโคราช (เครื่องคู่)
ที่มา: ผู้วิจัย

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

รูปแบบการบรรเลง ประกอบด้วยการบรรเลงเพลงเกริ่นนำ 3 เพลง เพลงหลัก 6 เพลง ภายใน 6 เพลงมีการบรรเลงทำนองเชื่อม 2 ทำนอง ๆ ละ 2 ครั้ง โดยกำหนดลำดับการบรรเลงดังนี้



รูปแบบการบรรเลงเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

ที่มา: ผู้วิจัย

แนวทางการประพันธ์ที่ได้จากผลการวิจัย เป็นวิธีการประพันธ์ที่เกิดจากการบูรณาการองค์ความรู้ที่ได้จากผลงานวิจัยบทที่ 2 และ 3 เพื่อส่งเสริมผลสัมฤทธิ์ด้านการสื่อความผ่านลีลาทำนองและจังหวะ โดยพิจารณาใช้ประกอบการประพันธ์ทำนองในบางส่วน แนวทางการประพันธ์ดังนี้

1. การสร้างสรรค์ทำนองตามแนวคิดวิวัฒนาการ โดยมาจากลักษณะองค์ประกอบและโครงสร้างกลอนเพลง เช่น กลอนเพลงก้อม กลอนเพลงโคราชดั้งเดิม กลอนเพลงแก้บน กลอนโคราชผสมลูกทุ่ง กลอนก้อม ผสมลูกทุ่ง กลอนเพลงลูกทุ่งผสมสำเนียงโคราช

2. การใช้โน้ตที่สามารถสื่อกายภาพของคำ 2 พยางค์ เพื่อสะท้อนคำคู่ เช่น คำว่า “กินคง” และ “กินข้าว” ซึ่งสามารถใช้โน้ตว่า “ซฟซล” แทนค่าได้ AXAx หรือแบบกลับเป็น xAXA เช่น “ฟซลซ” ลักษณะยืนเสียงซอลในหนึ่งห้อง โดยปรับใช้ตามกลุ่มเสียงที่กำหนดให้เหมาะสมของท่วงทำนองที่ประพันธ์

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

3. การใช้โน้ตที่มีความปลั่งจำเพาะ เพื่อสะท้อนสำเนียงโคราช เช่น (-ด๋-ฟ –ด๋ฟฟ) (-ลด๋ร -รฟซ) เป็นต้น

4. การสร้างสำนวนลูกล้อและลูกขัด เพื่อสะท้อนพลความเนื้อความ ลักษณะกลอนแบบถามตอบ จังหวะสนุกสนาน หยอกล้อกันของสำนวนกลอนโต้ตอบ

5. การซ้ำวรรคและซ้ำโน้ต เพื่อสะท้อนการเล่นสัมผัสคำระหว่างวรรคหรือระหว่างบท การเหยียบปลายเพลง

6. การใช้กระสวนและโน้ตจากคำร้องสั้น ๆ “---ซ -ด๋-ด๋” สะท้อนสะดือเพลง

7. การกำหนดจำนวนประโยคตามโคลงกลอนแต่ละลักษณะกลอนเพลง

8. การใช้โน้ตหลากหลาย เพื่อการสะท้อนความโดดเด่นของกลอนแบบดั้งเดิม

9. การสร้างสำนวนกระชับ โน้ต 2-4 พยางค์ตามคำคู่ เพื่อสะท้อนความโดดเด่นเพลงแบบประยุกต์

10. การใช้กลุ่มเสียง ฟซลXดรX เทียบเสียงการร้องของครูกำปั่น ข่อยนอก ทั้งนี้ กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงโคราชกลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงโคราชสามารถนำมาใช้เป็นแนวคิดการกำหนดกลุ่มเสียงได้เช่นกัน

11. การใช้เส้นแนวดำเนินทำนองแบบยืนเสียงสลับวิถีขึ้นและวิถีลง เพื่อสะท้อนความโดดเด่นเพลงแบบดั้งเดิม ในขณะที่เพลงแบบประยุกต์นิยมการใช้แบบยืนเสียงหรือซ้ำสำนวนเป็นหลัก

12. การใช้โน้ตจังหวะยกและจังหวะเก็บ 1-4 พยางค์ต่อหนึ่งห้อง เพื่อสะท้อนกลอนประยุกต์ สนุกสนาน

13. การสร้างสำนวนของทำนองเชื่อมให้มีจังหวะยกและกระชับ เพื่อสะท้อนคำร้องสร้อยสั้น ๆ

14. การสร้างสำนวนการเหลื่อม เพื่อสะท้อนแนวคิดการร้องสร้อยในเพลงโคราช

15. การสร้างสำเนียงโคราช เพื่อสะท้อนเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ด้วยการเลือกใช้โน้ตที่ระดับเสียงหลากหลายในกลุ่มเสียงที่กำหนด เช่น ดรด๋ล ดด๋ลซ ด๋รฟซ ดลรฟ เป็นต้น

16. การซ้ำสำนวน เพื่อสะท้อนความเรียบง่ายของกลอนเพลงพื้นบ้าน

17. การซ้ำเสียงลูกตก เพื่อสะท้อนการสัมผัสคำตามโคลงกลอน

เพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช หน้า 17

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

บทร้อง

เพลงรู้ถามตอบ

โอ้โอโอ้โอ้เอยเอ่ยขับขาน ส่งสัญญาณสำเนียงเสียงหวานใส
หมอเพลงร้องโอ้โอได้จับใจ ตราตรึงในดวงอกทุกครั้งครา
พลความเนื้อความช่างแยบยล เป็นตัวตนตัวต่อทางภาษา
รสอ่อนช้อยสรรพวิทยา โอ่ร้องหานำบทเข้ากลอนเพลง
เล่าขานต่อออดีตเพลงก้อมนั้น ถามตอบพลันแสนสนุกสุขสดใส
เป็นฉันท์กลอนโคราชร้องกันไป ครูเพลงไทยพัฒนาตามสังคม
เพลงแก้บนเกิดจากแรงศรัทธา เล่าขานว่าย่าโมท่านสุขสม
ฟังบทเพลงโคราชแสนรื่นรมย์ กลอนอาคมวลีช่างบาดใจ
ดั่งวิจิตรวิวัฒน์เพลงโคราช ภายหลังปราชญ์ประยุกต์พื้นบ้านไทย
แต่ดำรงต้นรากมิได้กลาย หลอมรวมใจสร้างสรรค์เพื่อประชา
ภูมิปัญญามั่นคงและมั่งมี เป็นศักดิ์ศรีชาวโคราชปรารถนา
แบบดั้งเดิมแบบใหม่ดำรงมา เรารักษาฟื้นฟูคู่ชีวิน
อนุรักษ์ต่อยอดสอดแนวทาง มิให้จางห่างหายไปจากถิ่น
เพลงโคราชวิวัฒน์เป็นอาจิณ มิได้สิ้นยืนยงบนขวานไทย
ร่วมส่งเสริมมรดกเพลงโคราช เพลงแห่งปราชญ์ให้ยืนยงอสงไขย
น้อมสืบสานขานต่อระบือไกล เชิดชูไว้ตราบดินสิ้นฟ้าเอย

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

โน้ตเพลงชุดวิวัฒน์เพลงโคราช

1. ช่วงเกริ่นนำ (3 เพลง)

1.1 เพลงเชิญชวน (ขลุ่ย ซอ)

ประโยคนำ

----	---ซ	---ม	-ร-ซ	----	-ซ-ล	ทลรท	-ล-ซ

ทำนองเพลง

----	---ซ	-ซซซ	-ซ-ซ	---ซ	---ม	ซมซร	-ม-ซ
----	---ซ	-ซซซ	-ล-ท	----	-ร-ล	ทลซม	-รมซ
(---ซ	-ซซซ	รมซล	ทซลท)	(---ซ	-ซซซ	รมซล	ซทลซ)
(---ซ	-ซซซ	รมซล	ทซลท)	(---ท	ร-ทลซ	ทลซม	รมซล)
(----	----)	(รมรซ	-ล-ท)	(----	----)	(-ร-ท	-ล-ซ)
(----	----)	(รมรซ	-ล-ท)	-ร-ม	-ซ-ล	ทลร-ท	-ล-ซ
-ลซม	-ร-ซ	---ล	ทซลท	----	-ท-ร	-รทล	ซม-ซ
---ม	-รมซ	---ล	ทซลท	----	-ท-ร	-รทล	ซม-ซ
---ซ	-ซซซ	ซลซม	-ร-ท	---ท	-ทททท	รมซล	ซม-ซ
---ซลท	-ร-ม	ซมรท	-ทร-ล	-ร-ท	-ล-ซ	---ม	---ซ

หน้าทับวิวัฒน์เพลงโคราช (ไทนโคราช 3 เสียง)

---โท่น	-โท่น-โท่น	---ปิะ	-โท่น-โท่น	(---ปิะ	-ปิะ-ปิะ)	โท่นโท่นโท่น	โท่นโท่นโท่น
---โท่น	-โท่น-โท่น	---ปิะ	-โท่น-โท่น	(---ปิะ	-ปิะ-ปิะ)	โท่นโท่นโท่น	โท่นโท่นโท่น
(-ปิะ-ปิะ)	-โท่น-โท่น	(-ปิะ-ปิะ)	-โท่น-โท่น	(-ปิะ-ปิะ)	-โท่น-โท่น	---โท่น	-โท่น-โท่น
(-ปิะ-ปิะ)	-โท่น-โท่น	(-ปิะ-ปิะ)	-โท่น-โท่น	(-ปิะ-ปิะ)	-โท่น-โท่น	---โท่น	-โท่น-โท่น
(-ปิะ-ปิะ)	-โท่น-โท่น	-ปิะ-โท่น	-โท่น-ปิะ	(-ปิะ-ปิะ)	-โท่น-โท่น	-โท่น-ปิะ	-โท่น-โท่น
(-ปิะ-ปิะ)	-โท่น-โท่น	-ปิะ-โท่น	-โท่น-โท่น	(-ปิะ-ปิะ)	(-ปิะ-ปิะ)	-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น
---โท่น	โท่นโท่นโท่น	---โท่น	โท่นโท่นโท่น	(-ปิะ-ปิะ)	(-ปิะ-ปิะ)	-โท่นโท่นโท่น	-โท่นโท่นโท่น
---โท่น	-โท่นโท่นโท่น	---โท่น	-โท่นโท่นโท่น	(-ปิะ-ปิะ)	(-ปิะ-ปิะ)	-โท่นโท่นโท่น	-โท่นโท่นโท่น
---โท่น	-โท่น-โท่น	-ปิะโท่นโท่น	ปิะปิะ--	(ป)ท(ป)ท	(ป)ป(ป)ป	-ปิะโท่นโท่น	-โท่นโท่นโท่น
---โท่น	-โท่น-โท่น	-ปิะโท่นโท่น	ปิะปิะ--	(ป)ท(ป)ท	(ป)ททท	-โท่นโท่นโท่น	-โท่น-โท่น

ไม่กลับต้น

จังหวะฉิ่ง (จังหวะขึ้นเดียว)

-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

1.2 เพลงศรัทธาครู (วงเครื่องสายไทย)

---ซ	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	-มรำท
-ลทท	ทรำทท	รำมรท	รำมซล	--ซล	รำทลซ	รมซล	ซทลซ
---ล	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	-มรำท
--มท	รำซลท	-ทลซ	ทลซม	--รซ	ทลซม	รำมซล	รำทลซ
---ล	-ซซซ	ลทลรำ	-ทลซ	รมรซ	-มรำท	-ท-รำ	มรำท
-ลทท	-รำทท	-ทรำล	รำทลซ	-ซลซ	มรมซ	-ซ-ล	ซทลซ

ไม่กลับต้น

หน้าทับลาว (โทนรำมะนา)

-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม	-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

1.3 เพลงรู้ถามตอบ (วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม ประกอบร้องลำลอง)

---ดำ	ลซ-ดำ	----	ดำลซดำ	-ดำ-รำ	ดำลรำดำ	(-ลรำดำ	-ลรำดำ)
---ดำ	ลซ-ดำ	--ลรำ	ลดำ--	-ลดำล	ซมซร	(-มซร	-มซร)
---ร	มรมซ	----	มซมร	-รมร	ดลดร	(-ลดร	-ลดร)
---ร	ซมรด	--ซม	รด--	-ซม-ร	ดล-ด	(-ลรด	-ลรด)

กลับต้น

หน้าทับลาว (โทนรำมะนา)

-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม	-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม

หน้าทับโทนโคราชแบบดั้งเดิม (โทนโคราชเสียงทุ้ม)

---ปิ๊ะ	-ท-ท	-ท-ท	-ท-ท	---ปิ๊ะ	-ปิ๊ะ-ปิ๊ะ	-ท-ท	-ท-ท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

2. ช่วงเนื้อหาวิวัฒน์ (6 เพลง)

2.1 เพลงคารมกลอน (วงเครื่องสายไทยผสมโทนโคราชเสียงทุ้มและเสียงกลาง)

----	-ม-ด	-มรซ	-มรด	-ซ-ซ	-ม-ด	-มรซ	-มรด
----	-ม-ด	--รม	-มรซ	----	-ม-ด	--รม	-มรด
(---ด	ดด--)	(มรดล	-ซ-ด)	(---ด	ดด--)	(มรดล	-ซ-ด)
(มรดล	ดซลด)	(-ด-ร	มร-ด)	มรดล	ดซลด	-ดำ--	-ลรำด

หน้าทับลาว (โทนรำมะนา)

-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม	-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	---ทั่ม	-ติง-ทั่ม

หน้าทับคารมกลอน (โทนโคราชเสียงทุ้มและเสียงกลาง)

----	-โท่น-โท่น	----	-โท่น-โท่น	----	-โท่น-โท่น	----	-โท่น-โท่น

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

2.2 ทำนองฉันท์ (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

ประโยคนำ (ซอ ขลุ่ย)

----	---ฟ	---ร	-ด-ฟ	----	---ซ	-ล-ซ	ฟร-ฟ

ทำนองเพลง

---ฟ	-ซซซ	-ฟ-ซ	ลซ-ฟ	-ฟ--	รด-ฟ	---ฟ	รฟ-ซ
---ซ	ฟลซฟ	-ลซดฺ	-ลซฟ	(---ฟ	-ซทดฺ)	(---ฟ	-ซทดฺ)
(----	ดฺลซดฺ	-ลซดฺ	-ลซฟ	-ลซดฺ	-ลซฟ	ลซลร	-รฟซ
-ฟซซ	-ลซซ	-รฟซ	ฟลซฟ	-ฟซล	ดฺลซฟ	---ฟ	-ซทดฺ)
----	ลซลดฺ	-ลซดฺ	-ลซฟ	---ฟ	--ซฟ	ลซลร	-รฟซ
--ลซ	ฟซลดฺ	รดฺลรฺ	ดฺลซฟ	---ฟ	-ฟ--	ดรฟซ	-ลซฟ

กลับต้น

หน้าทับทำนองฉันท์ (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

-ปิะ-ปิะ	-ท-ท	-ปิะ-ปิะ	-ท-ท	-ปิะ-ปิะ	-ท-ท	-ปิะ-ปิะ	-ททท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

ทำนองเชื่อมดั้งเดิม (บรรเลงต่อท้ายเพลง)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ดฺ-ฟ	-รฟซ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	-ฟซล	-ลดฺ-ลดฺ	-รซฟ

กลับต้น

หน้าทับและจังหวะของทำนองเชื่อมดั้งเดิม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

2.3 เพลงกราบย่าโม (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ซ	-ซซซ	ลซดัล	-ซ-ฟ	ลซฟร	ฟ่ดรฟ	ซฟ่ซร	ดรฟ่ซ
ซฟ่ซซ	ฟ่ซฟ่ฟ	ลซฟ่ร	ฟ่ดรฟ่	รฟ่ดร	ฟ่ดรฟ่	ดฟ่ซล	ซลทดั
(--ดฟ่	ซลทดั	ทดั้ร้ดั	ทลซฟ่	ดฟ่ซล	ดัลซฟ่	ลซฟ่ร	ดรฟ่ซ)
ซฟ่ซซ	ซลซซ	ลฟ่ซล	ดัลซฟ่	ดฟ่ซล	ดัลซฟ่	ดฟ่ซล	ซลทดั
ร้ดัลร้	ดัลร้ดั	ลดั้ร้ดั	ทลซฟ่	ดฟ่ซล	ดัลซฟ่	ลซลดั	ร้ดัลซ
ซลซซ	ลซลดั	ร้ลร้ดั	ทลซฟ่	รฟ่รด	รฟ่ซล	ดัลซฟ่	ซรซฟ่
			ลงจบ	-ด-ฟ่	-ซ-ล	ดั้ร้ดล	-ซ-ฟ่

กลับต้น

หน้าทับกราบย่าโม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

----	-โท่น-โท่น	----	-โท่น-โท่น	----	-ปิะ-ปิะ	---โท่น	-โท่น-โท่น

จังหวะลอย (สง่างาม)

---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง

ทำนองเชื่อมดั้งเดิม (บรรเลงต่อท้ายเพลง)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ่	---ฟ	ซลซล	-ดั-ฟ	-รฟ่ซ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ่	---ฟ	-ฟ่ซล	-ลดั-ลดั	-รซฟ่

กลับต้น

หน้าทับและจังหวะของทำนองเชื่อมดั้งเดิม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท	---ป	-ท-ท
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

2.4 เพลงแปรสังคม (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

(--ลล	ดัลซฟ่	--ลล	ซลฟ่ซ	--ซซ	ลฟ่ซล	--ลล	ดัลซฟ่)
-ฟ่ซล	ซล--	-ฟ่ซล	ซล--	รฟ่ซล	ดัลซฟ่	รฟ่ซล	-ซ-ซ
--ลซ	ลฟ่ลซ	ลฟ่ลซ	ลฟ่--	รฟ่ซล	ดัลซฟ่	รฟ่ซล	--ซซ
(--ลซ	ลดั้ร้ดั	--ลฟ่	ซรฟ่ด)	----	ลฟ่ซล	ทซลท	ดัลทดั
ลฟ่ซล	-ล-ล	--ลล	ดัลซล	--ลล	ดัลซล	ดัลซฟ่	-ลซฟ่
----	ฟ้ร้ดัล	ร้ดัลซ	ดัลซฟ่	-ลดั้ร	-รฟ่ซ	-รด-ล	-ซ-ฟ่

กลับต้น

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

หน้าทับแปรสังคม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	---ท	-ท-ป	---ป	-ท-ท	-ป-ท	-ททท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

ทำนองเชื่อมประยุกต์ (บรรเลงต่อท้ายเพลง)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ลดัฟ	-รฟซ
-ฟฟฟ	ซลซล	-ฟฟฟ	ซลซฟ	-ฟฟฟ	ซลซล	ดัรฟซ	ฟลซฟ
ลซฟร ฟ์ดรฟ์	ดรฟ์ซ ลฟ์ซล	ดิ์วิ์ดิท ลซฟ์ด	รมฟ์ซ ฟ์ลซฟ์	ลซฟ์ร ฟ์ดรฟ์	ดรฟ์ซ ลฟ์ซล	---- ----	ดรฟ์ซ ฟ์ลซฟ์
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	-ลดัร์	ดัลดัซ	ดัลซฟ	-รซฟ

กลับต้น

หน้าทับและจังหวะของทำนองเชื่อมประยุกต์ (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	-ท-ป	-ททท	---ป	-ท-ท	-ท-ป	-ททท
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

2.5 เพลงชนนิยม (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

--ฟฟ	-ฟ-ฟ	ฟลซฟ	-ร-ร	--ฟฟ	-ร-ร	ฟรดฟ	-ฟซล
--ดัดั	-ร์-ร์	ทิร์ลดั	-ล-ล	--ฟฟ	-ล-ล	ดัลซฟ	-ลซฟ
--ฟฟ	-ร-ร	ดรดฟ	-ฟซล	--ดัดั	-ล-ล	ดัร์ดัล	-รฟซ
--ลล	-ดั-ดั	ลดัร์ล	-ลดัซ	--ฟฟ	-ซ-ซ	ดัลซฟ	-ลซฟ
--ฟฟ	-ท-ท	ฟทดัร์	-ร์ดัท	-ซ-ซซซ	ฟ์ซ-ท	-ฟ์-ร	รรรร
(--ฟร	*-รฟซ*	*--ฟท*	*-ทดัร์*	*--ฟท*	*ดัร์--)*	*ฟรดท*	*-ร์ทดั*
(---ร์	*ทดั--)*	*(ทซวัดั*	*ทรฟซ)*	*(---ร*	*ฟ์ซ--)*	*(ฟ์ซฟร*	*ฟรฟด)*
(---ร	*ฟด--)*	*(ฟ์ซฟร*	*ฟรฟด)*	*(---ร*	*ฟด--)*	*(ฟรฟ์ซ*	*-ซดัท)*
--ทฟ	ทททท	ฟ์ซทดั	ซทดัร์	-ฟ-ฟ	-ซฟร	ดรฟ์ซ	ลรฟ์ซ
--ซซ	ซซ--	ดรฟ์ซ	ลรฟ์ซ	-รฟร	ดรฟ์ซ	-ดั-ล	-ลซฟ

กลับต้น

หน้าทับชนนิยม (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ปิะ	-โท่น--	-ท-ท-	-ปิะ-ปิะ	---โท่น	-ปิะ--	-โท่น-ปิะ	-ททท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะสองชั้น)

--ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ	---ฉิ่ง	---ฉับ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ทำนองเชื่อมประยุกต์ (บรรเลงต่อท้ายเพลง)

---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	---ฟ	ซลซล	-ลดัฟ	-รฟ่ซ
-ฟฟ่ฟ	ซลซล	-ฟฟ่ฟ	ซลซฟ	-ฟฟ่ฟ	ซลซล	ดัรฟ่ซ	ฟ่ลซฟ
ลซฟ่ร ฟ่ดรฟ	ดรฟ่ซ ลฟ่ซล	ดัร์ดัท ลซฟ่ด	รมฟ่ซ ฟ่ลซฟ	ลซฟ่ร ฟ่ดรฟ	ดรฟ่ซ ลฟ่ซล	---- ----	ดรฟ่ซ ฟ่ลซฟ
---ฟ	ซลซล	---ฟ	ซลซฟ	-ลดัร์	ดัลดัซ	ดัลซฟ	-รซฟ

กลับต้น

หน้าทับและจังหวะของทำนองเชื่อมประยุกต์ (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	-ท-ป	-ทททท	---ป	-ท-ท	-ท-ป	-ทททท
-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

2.6 เพลงนวัตสมัย (วงเครื่องสายผสมโทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

----	-รดฟ	-ฟ-ร	-รดฟ	-ฟ-ร	ดรฟซ	ลซลฟ	-รซฟ
----	-ดั-ฟ	--ซล	ดัลซฟ	--ซล	ดัลซฟ	ดัดัดัดั	-ลซฟ
---ฟ	-ฟฟ่ฟ	ลซฟ่ร	ฟ่ดรฟ	---ฟ	-ฟฟ่ฟ	ลซฟ่ร	ดรฟ่ซ
----	ดรฟ่ซ	ดัลซฟ	-รซฟ	-รฟ่ร	ดรฟ่ซ	ดัลซฟ	-รซฟ
---ท	-ทททท	ดัร์ดัท	-ล-ซ	---ท	-ทททท	ดัร์ดัท	-ล-ซ
---ซ	-ซซซ	ทซฟ่ร	-รฟ่ซ	---ซ	-ซซซ	ทซฟ่ร	-รฟ่ซ
--ซซ	-ซ-ซ	-ซทซ	ทรรฟ่ซ	-รฟ่ร	ดรฟ่ซ	-ซทซ	ทรรฟ่ซ
---ซ	-ซทดั	ทซฟ่ท	-ดั่ซท	---รั	-รัดัท	ดั่ซดัท	-ดั่ซท
---ท	-ทททท	ฟ่ทดัรั	-รัดัท	---ท	-ทททท	ฟ่ทดัรั	-รัดัท
---ซ	ทซฟ่ท	-ท-ดั	ทรัดัท	-ล-ซ	ลซฟ่ท	-ท-ดั	ทรัดัท
----	-ฟ่ซล	-ทล-	ซฟ่ซล	----	-ฟ่ซล	ทลซล	ซฟ่มร
---รั	--ลท	รทลฟ่	-ม-ร	---ซ	---ร	ฟ่รดล	ซลดัรั
----	-ร-ร	ฟ่ซ-ฟ่	-รฟ่ซ	----	-ซ-ร	-ดรฟ่	-รฟ่ซ
----	-ร-ร	ฟ่ซ-ฟ่	-รฟ่ซ	-รฟ่ร	ดรฟ่ซ	-ลดั-ล	-ซ-ฟ่

กลับต้น

หน้าทับนวัตสมัย (โทนโคราชเสียงทุ้ม เสียงกลางและเสียงเปิง)

---ป	-ท-ท	-ป-ท	-ท-ป	-ป-ท	-ท-ป	-ทททท	-ทททท

จังหวะฉิ่ง (จังหวะชั้นเดียว)

-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

รายนามผู้บรรเลง

นักร้องชาย	นายนที ธนปณิชยกุล
นักร้องหญิง	นางสาวแพรวรวี อรุณธาดา
ซอด้วง	นายจตุรงค์ ประสงค์ดี
ซอด้วง	นายมนัสชัย พิมพ์จันทร์
ซออู้	นางสาวชุติกาญจน์ กลั่นฤทธิ์
ซออู้	นายกรเอก จิตร์กระบุญ
จะเข้	นางสาวสุจิตรา อ่วมสวัสดิ์
จะเข้	นางสาวชุติกาญจน์ จิระราชวโร
ขลุ่ยเพียงออ	นายพาสุข แววศรี
ขลุ่ยหลิบ	นายยศพล คมขำ
โทนรำมา/โทนโคราช	นายภาคภูมิ รุ่งเรือง
โทนโคราช	นายณัฐวุฒิ วิชัยวงค์
โทนโคราช	นายเมธีพัฒน์ ขุ่มชื่น
ฉิ่ง	นางสาวดุษฎี ศรีเกื้อกลิ่น
ฉาบเล็ก/กรับพวง	นายวรกฤต เทียมรัตน์
โหม่ง	นายนัทธวัฒน์ สมภักดี

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

รายนามคณะกรรมการสอบ

ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์	ประธานกรรมการ
รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์	กรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์	กรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ	กรรมการ
รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน	กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

ภาพการฝึกซ้อมและบันทึกเสียง

CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76

ขอขอบพระคุณ

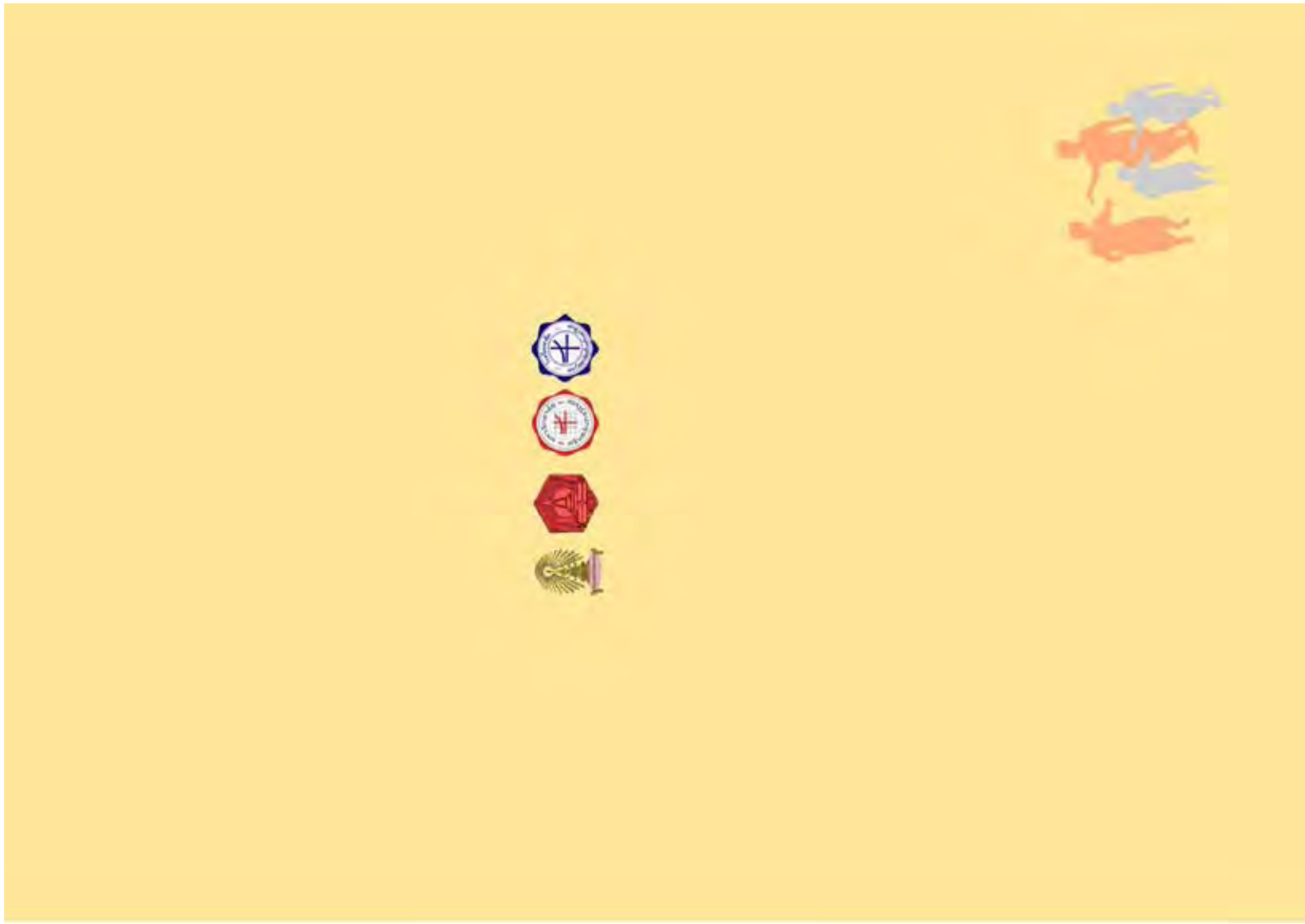
อธิการบดีมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้อำนวยการโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน
สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศาสตราภิชาน คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์วรพจน์ มานะสมปอง คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
ครูกำปั่น ข่อยนอก ศิลปินพื้นบ้านเพลงโคราชและอดีตนายกสมาคมเพลงโคราช
ครูกาเหว่า โชคชัย ศิลปินพื้นบ้านเพลงโคราช คณะกำปั่น บ้านแท่น
ครูบุญสม สังข์สุข ศิลปินพื้นบ้านเพลงโคราชและนายกสมาคมเพลงโคราช
ครูสุรนิตย์ ประสิทธิ์ หมอโทนโคราช ผู้เชี่ยวชาญด้านงานสร้างและบรรเลงโทนโคราช
อาจารย์โชติวิทย์ ธรรมสุจิตร รองผู้อำนวยการฝ่ายกิจการนักเรียน โรงเรียนสาธิต มศว ปทุมวัน
อาจารย์กสิณ นวลทรง หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนสาธิต มศว ปทุมวัน
อาจารย์ ดร.ชนะชัย กอผจญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
อาจารย์ ดร.วราภรณ์ เชิดชู คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
อาจารย์ ดร.ปราชญา สายสุข คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี
อาจารย์สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์ คณบดี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
อาจารย์สรายุทธ์ โชติรัตน์ คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม
นิสิตสาขาดนตรีศึกษา คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม
นิสิตสาขาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
นิสิตสาขาดนตรีศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ประวัติผู้ทำวิทยานิพนธ์

ชื่อสกุล	นายณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์
เกิด	25 มกราคม พ.ศ. 2531
ภูมิลำเนา	กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน	200/169 ถนนพหลโยธิน 54/1 แขวงคลองถนน เขตสายไหม กรุงเทพฯ 10220
Email	n.kaewsuwan@gmail.com

พ.ศ. 2549	สำเร็จการศึกษาหลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร
พ.ศ. 2549	นักเรียนรางวัลทุนนริศรานุวัดติวงศ์ ปีการศึกษา 2549
พ.ศ. 2551	ตำแหน่งครูดนตรีไทย ณ พระตำหนักปลายเนิน (พ.ศ. 2551-2553)
พ.ศ. 2553	สำเร็จการศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยมอันดับ 2 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
พ.ศ. 2553	ตำแหน่งครูประจำการ 1 ปี โครงการสอนภาษาและวัฒนธรรมไทย ณ สหรัฐอเมริกา จัดโดยคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
พ.ศ. 2556	สำเร็จการศึกษาหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปัจจุบัน	พนักงานมหาวิทยาลัย ตำแหน่งอาจารย์ สายวิชาการ สังกัดโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน คณะศึกษาศาสตร์

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76



CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76
1243966833

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์
วัน เดือน ปี เกิด	25 มกราคม 2531
สถานที่เกิด	กรุงเทพฯ
ที่อยู่ปัจจุบัน	200/169 ถนนพหลโยธิน 54/1 แขวงคลองถนน เขตสายไหม กรุงเทพฯ 10220
รางวัลที่ได้รับ	พ.ศ. 2549 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร พ.ศ. 2549 รางวัลผลการเรียนสูงสุดระดับช่วงชั้น (3.90) ผลการเรียนสูงสุดระดับชั้นปีที่ 3 (3.89) พ.ศ. 2549 นักเรียนรางวัลทุนนริศรานุวัดติวงศ์ ปีการศึกษา 2549 พ.ศ. 2551 ตำแหน่งครูดนตรีไทย ณ พระตำหนักปลายเนิน (พ.ศ. 2551-2553) พ.ศ. 2551 ผู้แทนนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เข้าร่วมประชุมแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม “The 6th ASEAN Youth Cultural Forum 2008” จัดโดย (AUN) ASEAN University Network Secretariat ณ กรุงโฮจิมินท์ ประเทศเวียดนาม Vietnam National University พ.ศ. 2553 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยมอันดับ 2 สาขาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2553 ตำแหน่งครูประจำการ 1 ปี โครงการสอนภาษาและวัฒนธรรมไทย ณ สหรัฐอเมริกา จัดโดยคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2554 เผยแพร่วัฒนธรรมไทย “the 2011 Asian American Pacific Islander Observance held on Coast Guard Island” ณ เมือง Seattle, WA สหรัฐอเมริกา พ.ศ. 2555 เผยแพร่วัฒนธรรมไทย “Indonesia Influenza Foundation 4th Anniversary: from Prevention to Treatment: Part, Present and Future Challenge 2012” ณ เมืองบันดุง ประเทศอินโดนีเซีย พ.ศ. 2556 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2556 อาจารย์พิเศษ คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ปัจจุบัน ดำรงตำแหน่งอาจารย์ สายวิชาการ (พนักงานมหาวิทยาลัย) สังกัดโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน คณะศึกษาศาสตร์

1243966833 CU iThesis 5986853435 dissertation / recv: 05072562 00:33:49 / seq: 76